Litere

Eugen Simion

Dimineața poeților

Eseu despre începuturile poeziei române

Collegium

POLIROM

Litere

Eugen Simion

Dimineața poeților

Eseu despre începuturile poeziei române

„Nu ascund faptul că acest eseu este și rezultatul unui pariu cu mine însumi. Am citit de mai multe ori pe Conachi, Bolintineanu, Alecsandri... dar aproape totdeauna sub presiunea unei circumstanțe. Ca elev, am învățat pe dinafară *testamentul* lui Ienăchiță și am prins, mai ales, latura comică din *Jalobele* lui Conachi. Am recitat, ca atâția alții, *Peneș Curcanul* la serbările școlare, iar mai târziu, când spiritul meu a devenit mai exigent, aceste modele – deteriorate, printr-o laudă perpetuă și nediferențiată, de școală – nu mi-au mai spus mare lucru. Am simțit, acum, nevoia să mă întorc cu altă stare de spirit și cu alte instrumente de analiză la acești poeți care, într-o superbă dimineață a imaginației lor, au întemeiat poezia română modernă."

Eugen Simion

„O carte (atribute rare în critică!) luminoasă, caldă, solară, am spune «sudică», scrisă cu plăcere, cu poftă – fără îndoială una dintre cele mai frumoase cărți apărute la noi de la *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu."

Valeriu Cristea

Collegium

EDITURA POLIROM
www.polirom.ro

ISBN 978-973-46-1072-3

Foto copertă © Andy-Kim Möller/Dreamstime.com

Eugen Simion s-a născut la 25 mai 1933, în comuna Chiojdeanca, judeţul Prahova.

Urmează Liceul „Sfinţii Petru şi Pavel" din Ploieşti, astăzi Colegiul „I.L. Caragiale", apoi Facultatea de Litere a Universităţii din Bucureşti, unde îi are ca profesori, printre alţii, pe Tudor Vianu, George Călinescu, Alexandru Rosetti şi Iorgu Iordan. Îşi dă doctoratul cu o teză despre Eugen Lovinescu, coordonată de profesorul Şerban Cioculescu. Este, pe rând, cercetător la Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" (1957-1962), redactor la *Gazeta literară* (1962-1968), lector universitar la catedra de Istoria literaturii române din cadrul Facultăţii de Litere, Bucureşti (1968-1971), lector invitat de limbă română la Universitatea Sorbona, Paris-IV (1970-1973), conferenţiar universitar al Facultăţii de Litere Bucureşti (1973-1990) şi, din 1990, profesor deplin la aceeaşi facultate.

În 1960 începe colaborarea cu revistele *Gazeta literară*, *Contemporanul* şi *Viaţa românească*. Din 1968 colaborează săptămânal la *România literară* şi, din 1991, la *Literatorul*. În 1990 este numit director al revistei *Caiete critice*. În 1993 devine membru al Academiei Române, al cărei preşedinte a fost din 1998 până în aprilie 2006.

Critic literar, eseist, traducător, a publicat peste 3.000 de studii şi articole în reviste de specialitate. Dintre volumele publicate menţionăm: *Proza lui Eminescu* (1964), *Orientări în literatura contemporană* (1965), *Eugen Lovinescu, scepticul mântuit* (1971), *Scriitori români de azi* (4 vol., 1974-1989), *Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian* (1977), *Întoarcerea autorului* (1981), *Sfidarea retoricii* (1986), *Moartea lui Mercutio* (1993), *Convorbiri cu Petru Dumitriu* (1994), *Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii* (1995), *Fragmente critice* (4 vol., 1997-2000), *Ficţiunea jurnalului intim* (3 vol., 2002), *Tânărul Eugen Ionescu* (2007) .

A fost distins cu Premiul Academiei în 1977 şi de cinci ori cu Premiul Uniunii Scriitorilor. În 2006 a primit premiul pentru *Opera Omnia* din partea Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti şi Premiul naţional pentru activitatea de coordonare a colecţiei „Opere fundamentale" a Academiei Române.

Sumar

Argument 11

Introducere 15

I. *Ienăchiţă Văcărescu*. Dificultatea de a începe. Neliniştile spiritului întemeietor. O mitologie a suspinului şi a jertfei. Complexul „amărâtă turturea". Un scenariu erotic şi un scenariu „scriptual" 21

II. *Alecu Văcărescu*. Un discurs îndrăgostit la 1800. Poezia ca „trebuinţă". *Robia* ca stare de graţie. Petrecerea cu necazuri. Proba focului şi proba discreţiei. „Miluirea" ca formă de extaz. Un „nu ştiu ce prea dulce" şi inefabilul feminin. Vicleşugurile „simbadiei". Triada lui Alecu: *apa*, *verdeaţa şi frumuseţea* 27

III. *Nicolae Văcărescu*. Spiritul auster şi chibzuit al familiei. Un discurs moral bazat pe conceptul de orânduială firească. „Treaza plăcere" şi iubirea moderată. Figura *retragerii* 37

IV. *Iancu Văcărescu*. Psihologia unui poet profesionist. De la *stihuri* la *Poezie*. Iancu *scrie* uşor, dar *cântă* greu. Poezia se deplasează din *iatac* în *natură*. Un discurs sincretic. Spaţiul securizant: „vârful de delişor". Poet al juxtapunerii. Nesaţiul familiei 41

V. *Gheorghe Asachi*. Pactul de fidelitate cu un model literar (Petrarca) şi cu un model erotic (Leuca – Laura sa). „A rezice" şi „a însmalta". Începuturile poeziei intelectuale. Despre „estimea", „ceimea", „însuşimea", „asemăluirea" şi „nestatornicia" lucrurilor. Asachi are şi el un nesaţiu al spiritului, dar nu are cuvintele potrivite pentru a-l exprima. Un inginer civic şi un arhitect cu lecturi bune din Horaţiu, Dante, Petrarca, dar şi din Doamna de Staël, Ossian şi Lamartine. Modelul italian. „Scoposul" moral al poeziei. O Laură eternă şi slăvită (Bianca Milesi – Leuca). Urmele clasicităţii în „Dacia umbroasă". Patimile „încruzite" ale poetului livresc. Liszt ca simbol al orfismului. „Nopturnele" lui Asachi. Peisajele uscate ale discursului erotic. Meditaţiile poetului şi naşterea poeziei

de reflecţie, punctul forte al lui Asachi. „Frumoase teme între cele luminate" pentru lira lui „umelită". O reverie a smălţuirii şi a naturii împodobite de clasicităţi grandioase. Baladele şi un blestem care prefigurează *Rugăciunea unui dac*. Retorica unui spirit fondator bine chibzuit formulată într-o limbă de cabinet. *Meditaţia unui îmbătrânit poet* (1839) ce pare scrisă de un G. Călinescu cu o sută de ani mai tânăr ; una dintre cele mai frumoase pagini confesive într-o epocă profetică şi înlăcrimată 49

VI. *Vasile Cârlova*. „Mila" faţă de lucruri. Poezia ca *uşurare* a spiritului. O euforie a „dulcelui". Amorul ca izvor de întristare. Petrecerea în singurătate. „Valea tristă" şi sentimentul securităţii. O evaziune şi un eşec 73

VII. *Ion Heliade Rădulescu*. Trei verbe esenţiale : *a crea*, *a plasma*, *a edifica*. Impacienţa şi lăcomia acumulării. Poezia începe cu treapta zero a existenţei. Tema plenitudinii, tema informului. Nevoia de ordine. *Scrisul* ca datorie sacră. Figura Părintelui şi abolirea complexelor. Obiectul supradimensionat. „Sublimul în cele din afară". Un obiect poetic „în sfadă" şi un subiect „în volbură". Adoraţia şi greaţa faţă de lucruri. Discursul unui poem : *O noapte pe ruinele Târgovişţei*. Ora indecisă a *înserării*. „Fiinţele aeriene" şi peisajul celest. Tematica ascensiunii şi a căderii. Un vis moralizator. „Poruncitorul" deget. Regimul statului divin. Un complex oedipian în lumea arhanghelilor şi imaginea surpării universului. Nunta cosmică. Ordinea „adamiană". Erosul heliadesc. Figura conjugalităţii. *Zburătorul* şi originea unei boli necunoscute. Dragostea ca energie ascensională. Femeia şi „misticul trianglu". Delirul creaţiunii, iarăşi. Un discurs format din mai multe discursuri. Figura „hrăpirii". Cele trei muze ale lui Heliade : *muza cetăţeană*, *muza astrală* şi *muza buclucaşă* 78

VIII. *Grigore Alexandrescu*. Lipsa modelelor. O modestie numai pe jumătate sinceră. „A mări frumos". Figura desăvârşirii. Teama de anarhia limbajului. Cultul „stilului desluşit". *Înălţarea* obiectului liric. Migăloasa scenografie a grandorii. Scenariul unui poem : *Umbra lui Mircea*. *La Cozia*. Tema turnului. Lucrurile purtate de caleaşca sublimului. Obiecte-simboluri. Un caleidoscop de peisaje. Spaţiul ocrotitor : *schitul*, *cetatea în ruină*, *vesela vale*. Variaţia temporală, figura nestatorniciei. Erosul unui moralist. Figura aşteptării. Florile şi îngerii. „Prieteşugul" şi figura renunţării cordiale. Figurile energiei şi figurile dezolării 112

IX. *Dimitrie Bolintineanu*. Deplasarea poeziei spre *sud*. „Simţualismul". Spaţiul bosforian. Violenţa dulcelui şi dalbului. O strategie a răsfăţului. Figura „verguralului". Sunul şi prefumul. Gustul pentru pietrele preţioase. Amarantul, roza şi crinul. O poetică a mării. Imagini ale privirii. Scenariul toponimic şi onomastic. *Conrad* şi, încă o dată, tema „tărâmelor lichide". Tema azurului. Voluptatea simţurilor tinere. Iubirea pentru „categoriile perverse". Figura seducţiei. *Legendele istorice*, *Basmele*, *Macedonene* : coborârea pe uscat şi deplasarea spre *nord*. Discursul moral şi patriotic. Peisajul lui Bolintineanu, gustul „vălmăşagului". Elementele fantasticului. Balada *Domnul de rouă*. Masa : locul şi timpul meditaţiei. Stânca şi spaţiul singurătăţii. Erosul lui Bolintineanu. Regimul farmeculuivergural. „Rumeneala", cartea de vizită a inocenţei. Loialitatea ochiului. Amorul magic. Figura „raptului". Femeia la vârsta canonică. Figura mistificaţiei şi a sacrificiului. Teroarea retoricii 136

X. *Vasile Alecsandri*. Liniştea, confortul şi timpul rău. O recluziune productivă. Soba, focul, ceaiul şi blana groasă : obiecte-refugiu, obiecte-ocrotitoare. Un jurnal de călătorie şi o fugă din faţa frigului. Starea de a scrie. O penetraţie lentă, o supunere progresivă a lucrurilor. Scrisul nu cunoaşte praguri. *Căminul* : spaţiul securizant. Cabinetul şi tabieturile scriitorului. Gustul pentru panoramele armonioase. Pastelul exotic, gustul „depărtării". Tabloul, scena din natură şi figurile spectaculosului aşezat. Parnasianismul lui Alecsandri. Sentimentul măreţiei în dezordine (*Căderea Rinului*). Un grandios tablou de întunecimi sublime (*Grui-Sânger*). O imagine a labirintului : „codrul fără viaţă". Peisajele paricidului. *Lunca* şi figura beatitudinii. Câmpia şi reveria pustietăţii. O ţară imaginară. *Pastelurile* : o reverie pietrifiantă, o poetică a imobilităţii. Peisajul feeric : reveria cristalizantă. Sensul monumentalului în natură. Ambiguitatea unui simbol : *sania*. Spaţiul deschis. Poet al matinalului. Dialectica orelor. Figuri ale intimităţii şi ale euforiei. O erotică enervant îngerească. Erosul galant. *Steluţa* şi *Rodica*. Retorica peisajului, peisajul retoricii. Impresionism poetic ? Retorica poemului epic (*Dumbrava Roşie*). Aripa pătată de noroi a îngerului 172

XI. *Universuri imaginare la 1850*. Poeţi minori. Pornind de la universul material al poeziei (G. Călinescu). Care lucruri sunt poetice şi care nu sunt ? Punctul de vedere tematist. „Le dedans" povestit, sugerat, exprimat de „le dehors" (obiectele din afară) ; a coborî în pivniţele textului. C.D. Aricescu şi peisajele sale în care se întâlnesc europeanul „boschet" cu „vâlceaua" autohtonă. Prezenţa nimfelor şi a femeilor belle : Sofia şi Florica (Beatricele sale), Eliza, Lora, Elvira, Leonora... Harpa bocitoare a lui Al. Sihleanu. Un *ce* nedefinit, eminescian, şi „sălbatica durere a tristului Byron". Slăvitul înger Sofia şi „cruda [lui] tăcere". Bolliac şi gustul său suspect pentru panorame cu „catedrale de talii uriaşe", turnuri gotice, palate „titane, pârlite, ruinate". Baronzi şi recensământul peştilor din lacurile dunărene. Eliza lui I.C. Fundescu cântă la clavir, iar poetul îndrăgostit stă, bacovian, la picioarele ei. Cerebralul Radu Ionescu şi meditaţiile lui despre „neant" şi „marea frenezie". Pianul şi femeia bellă care cântă „în delir", bacovian, „în limba cea cerească". Metaforele abisului şi ale nemărginirii. Un poet care are idei bune despre principiile criticii literare 232

XII. *Spitalul amorului* 248

1. Apariţia conştiinţei erotice şi naşterea conştiinţei lirice. *Scriitura erotică* şi funcţiile ei. Dragostea ca excitant al expresiei 248

2. Conachi şi preocuparea de a cuprinde *noima* amorului. Cele două *firi* ale amorului. Tema fatalităţii erosului. „Urgiile" şi „beţiile" iubirii după Anton Pann şi alţii 252

3. Amorul şi prieteşugul. Simbatiea, mila şi credinţa. „Muncile" lui Don Conachi. Un Don Juan care se ia drept un Tristan. Umilinţa, arma seducătorului moldo-valah. Impacienţa năvălitorului erotic. Cele patru culori ale dragostei 258

4. Imaginea obiectului erotic la primii noştri poeţi. Nurul şi duhul „ibovnicii slăvite". Moartea, un şantaj sentimental 266

5. Lirismul corporal. Tirania ochilor în poezie. Răbdarea inimii. Dublul record al lui Conachi. Atributele feminităţii după Anton Pann 271

6. Chinurile amorului. „Un potop de tânguire". Figura catastrofei 277

7. Vasalitatea sentimentală 279

8. Dreptul de a boci. Petrecerea în suferinţă. Privirea, substanţa cea mai inflamabilă. Plâns, oftat, suspin, leşin, afazie 280

9. Năcazurile pasiunii erotice. Mâhnăciunea mare, jalea şi dorul 285

10. Milostivirea. Strategia seducţiei 287

11. Semiologia erosului: armele de represiune 290

12. Mecanismele imposturii erotice: durerea întoarsă spre plăcere ... 291

13. Cânt amorul şi armele lui... Atoposul discursului îndrăgostit 292

14. Arta fugii. Exilul amoros. Peisajul erotic. Spaţiile securizante: iatacul şi locul tainic. „Copaciul cel mare" 293

15. Un obiect metonimic: umbreluţa 300

16. Un univers erotizat. Soarele şi alte stele... Demersul conachian: ceremonia apropierii 301

17. Obiectele erotice 302

18. Instrumentele muzicale: scripca, chitara şi harpa 304

19. Timpuri şi anotimpuri în iubire. Când iubesc primii noştri poeţi? Lunga „noapte a privegherii" 304

20. Carnavalul numelor. Un spirit prevăzător şi un invariabil *păţit*: Anton Pann. Îngerul iatacului şi îngerul demon 306

21. *Anton Pann* şi critica erosului. Cum se poate vindeca „nădădaica" la femei. Femeia modistă după C. Stamati şi Asachi. Fatalitatea sexului: „A cui e vina?" de C.A. Rosetti 309

22. Misoginismul lui Pann. Un cod al manierelor elegante la 1830. *Cântecele de lume*, *Spitalul Amorului*. Smintirea, prăpădirea sufletului şi trupului. Trecerea de la iatac la cârciumă 312

23. Pann şi obsesia *muierii rele*. Elogiul vinului şi contestaţia femeii (*Îndreptătorul beţivilor*). Calea de mijloc în educaţia erotică (*Erotocritul*). Seducerea prin *vedere* şi seducerea prin *cântec*. Un *salut d'amour* în mediul periferiei bucureştene. O *eho-vorbire* şi contestaţia autorităţii paterne. Motivul Dalilei. Iarăşi *păţitul* Anton Pann şi *adiatele* lui 319

24. *O şezătoare la ţară*. Povestea vorbei şi, din nou, portretul *femeii îndrăcite*. Figura conjugalităţii periclitate. Femeia bună, în fine 329

25. O paranteză: *paraliteratura* lui Anton Pann (dedicaţiile, înştiinţările de plată, precuvântările...). Estetica şi spiritul comercial. Folosul *irmoaselor*. Nedesăvârşirea începutului. Poezia ca trecere şi petrecere... *Stilul luminat* şi *scrisul gorgonat*. Cuviinţa şi retorica. Un spectacol verbal în jurul unei teme morale. „Pritocirea" în minte şi metoda colajului 336

26. Retorica amoroasă. Protocolul iubirii. Formele de adresare în discursul îndrăgostit. *Firea cuvântă*, dar lipseşte limbajul care să exprime. Arta de a iubi şi arta de a scrie 345

Postfaţă. Dimineaţa poeţilor la ora exegezei moderne (Valeriu Cristea) ... 351

Argument

Reapare, într-o ediţie nouă, *Dimineaţa poeţilor*, o carte pe care am scris-o în 1979 şi am publicat-o în 1980. O carte care, am explicat de mai multe ori, s-a impus de la sine şi în chip autoritar în ceea ce aş putea numi, umflând puţin lucrurile, istoria scrierilor mele. Abia terminasem ediţia a II-a din *Scriitori români de azi* (I), cu trei sute de pagini noi, şi mă pregăteam să scriu *Întoarcerea autorului*, o temă care mă obseda (citeşte : mă provoca, îmi acaparase spiritul) încă de la începutul anilor '70... Dar, cum se întâmplă deseori în cronologia interioară a scriitorului, una urzeşti şi alta iese. Nu suntem totdeauna stăpâni pe proiectele noastre. *Dimineaţa poeţilor* şi-a făcut loc în spaţiul dintre două cărţi total diferite din punct de vedere tematic şi chiar ca tip de demers critic. Am scris-o „pe nerăsuflate", cu o fervoare curioasă a spiritului. Îmi amintesc şi azi (sunt aproape douăzeci de ani de atunci) cu ce bucurie am scris în vacanţa de vară capitolul despre *Spitalul amorului*, acela în care este vorba de Conachi, Anton Pann şi despre arta de a iubi... *Arta de a iubi* care, aşa cum dovedesc în studiul de faţă, a provocat şi a determinat în mare măsură *arta de a scrie*. Mă sculam dimineaţa cu o ciudată stare de surescitare şi nu-mi găseam astâmpăr până ce nu mă aşezam la masa de scris. O bucurie a spiritului, repet, o stare muzicală pe care n-am cunoscut-o de multe ori în viaţa mea de critic literar. Critica este mai degrabă o corvoadă şi cere o jertfă pe care nu ştiu dacă disciplina noastră o merită totdeauna...

Dimineaţa poeţilor pornise, cum mărturisesc în *Introducerea* din 1980, ca un pariu cu mine însumi. Voiam să dovedesc că un critic bun poate să scrie un discurs modern (modern şi strălucitor) pe marginea unui text literar învechit şi obosit de interpretarea didactică. Nu ştiu dacă am câştigat sau nu pariul, dar ce ştiu bine este faptul că, pe măsură ce glosam stihurile acestor amanţi moldo-valahi, instruiţi, rafinaţi şi prefăcuţi, starea mea de spirit şi imaginaţia mea critică se modificau considerabil. Am încheiat îndrăgostindu-mă, pur şi simplu, de versificatorii aceştia cu limba împleticită, uneori insuportabilă...

S-a petrecut un transfer pe care nu-l pot explica în întregime: tema *scriiturii* (tema matinalului) a devenit tema copleşitoare a *scriptorului*... Pe scurt, în loc să scriu un studiu de istorie literară, am scris un *discurs îndrăgostit* în stil barthian, utilizând elementele poetice din epoca 1800-1850...

Când răsfoiesc, azi, aceste pagini tinereşti, încerc să înţeleg ce l-a putut irita pe Şerban Cioculescu atunci când le-a citit şi le-a comentat într-un articol destul de sever, reproşându-mi faptul că apelez la limbajul şi la formula *noii critici* pentru a explica stihurile naiv suspinătoare ale Văcăreştilor şi ale lui Conachi... O alianţă, spunea el, forţată şi infecundă... Articolul nu m-a supărat, dimpotrivă, i-am mulţumit autorului pentru că, în fond, reproşurile lui ascundeau o recunoaştere a talentului meu critic şi chiar o iubire spirituală care se putea citi printre rânduri. Scrisese şi mai înainte despre mine (*Scriitori români de azi*, I) şi mă numise „tânăr maestru" şi discipol al lui E. Lovinescu. Judecată critic flatantă, neaşteptată la un critic reputat pentru „răutatea" lui... Cum puteam să mă supăr, în acest caz, pe marele critic care mă ironiza, acum, pentru limbajul meu *richardian* şi strategiile mele *barthiene*? !... N-aveam de ce, dar Şerban Cioculescu, repet, nu m-a crezut şi m-a admonestat într-un *dialog* din *România Literară*...

În ceea ce mă priveşte, port şi astăzi o vie recunoştinţă eminentului critic pentru *lectura* lui atentă şi mustrătoare. O lectură care exprimă sincer punctul său de vedere şi gândirea critică a unei strălucite generaţii de critici români... Întâmplări vechi, limbaje diferite, dialog critic desfăşurat în limitele unei cordialităţi intelectuale desăvârşite... Unde-s timpurile de altădată? !...

11 decembrie 1997

*

Ediţia de faţă, a IV-a, cuprinde două capitole noi faţă de ediţiile anterioare. Unul este dedicat lui Gheorghe Asachi, un poet pe care nu l-am luat în seamă, nu prea ştiu bine de ce, când am scris în vara şi toamna anului 1979 acest eseu. Recitisem atunci o parte din sonetele şi meditaţiile acestui om instruit care încerca să unească teologia cu ingineria, dar limba lui poetică rebarbativă mă intimidase pur şi simplu. Le-am recitit acum şi am descoperit îndeosebi în *meditaţiile* lui insule de lirism autentic şi, mai mult decât atât, am avut revelaţia că din versurile petrarchizantului Asachi începe o linie a poeziei româneşti, aceea care trece prin *Scrisorile* lui Eminescu şi ajunge până la Ion Barbu şi G. Călinescu. I-am analizat, dar, sonetele, odele, baladele şi reflecţiile lirice căutând să depistez, în concordanţă cu tema şi demersul critic din *Dimineaţa poeţilor*, universul său imaginar dominant livresc, spaţiul său de securitate şi elementele lumii materiale pentru care arată predilecţie. Am făcut acelaşi lucru cu poeţii minori de la 1850 (Aricescu, Sihleanu, Bolliac, Radu Ionescu şi alţii), considerând că modelele lirice funcţionează şi în cartierele sărace, mărginaşe

ale poeziei. Am ales anul 1850 pentru că este momentul când aceşti versificatori, admiratori şi imitatori cei mai mulţi dintre ei ai lui Heliade Rădulescu şi Bolintineanu, încearcă să facă auzită lira lor jeluitoare şi profetică. Citiseră, mai toţi, pe Lamartine şi Victor Hugo şi nu se despărţiseră încă de muzele poeziei clasice. Se despărţiseră însă, în poezia erotică, de tradiţia anacreontică, imitând acum pe preromantici şi romantici în decoruri şi cu o figuraţie, de multe ori, clasicistă. „Ibovnica slăvită" devine acum o Elviră ce cântă la clavir sau o byroniană Ema într-un conflict de tragedie greacă şi un peisaj de turnuri gotice surpate şi sumbre. M-au interesat – şi aici – cu precădere universul imaginar al acestor versificatori bolnavi de melancolie şi modul în care se constituie reveriile lor lirice în contactul cu lucrurile din afară (universul material)... La 1830, poezia românească trecuse deja din *iatac* (unde poposise decenii de-a rândul) în *natură*. La 1850, cum dovedesc în cartea de faţă, începe să-şi schimbe modelele şi să-şi intelectualizeze temele şi emoţiile, introducând în poem conceptele şi, în genere, referinţele culturale, chiar şi în aceste zone periferice. Un fenomen, dar, de sincronizare şi un sincretism specific epocilor de tranziţie.

E.S.
16 mai 2008

Introducere

Cum citim poezia veche, ce ne spune ea astăzi? Volumul de faţă nu-i, avertizez de la început, o *istorie* a începuturilor poeziei române, nu-i, în sens strict, nici o culegere de studii de istorie literară despre Văcăreşti, Conachi, Heliade Rădulescu... Este, dacă vreţi, o suită de *lecturi noi* ale unor texte venerate în şcoală şi citite rar, foarte rar, cu simplă plăcere. Toţi vorbesc de însemnătatea lor culturală, puţini însă cred în valoarea lor estetică. Cititorul obişnuit se separă de ele îndată ce procesul lui de instruire s-a încheiat. Rareori se întoarce la poemele pe care le-a învăţat în şcoală, *pe de rost*, să le recitească şi să le examineze acum cu altă stare de spirit : aceea pe care o creează o lectură liberă, lentă, avizată. Scepticul Paul Zarifopol, care preţuia versurile lui Dosoftei pentru savoarea arhaismului, contestă actualitatea estetică a poeziei lui Conachi, Cârlova, Heliade Rădulescu, prea *lăutărească*, cu un prea puternic aer de semicultură, după gustul lui.

Cartea de faţă se străduieşte să arate contrariul, fără a fi propriu-zis o demonstraţie estetică. Demonstraţia a fost făcută de alţii înaintea mea. Eu încerc, repet, o lectură nouă, pornind din altă direcţie a spiritului critic, alta decât aceea folosită de istoricul literar care trebuie să indice sursele unui fenomen şi să facă descripţia completă a unei opere. Lectura mea se dispensează de asemenea obligaţii, lectura este rezultatul confruntării libere cu un text (discurs) liric peste care s-a aşezat, cum se zice, praful timpului. Dat la o parte, descoperim o *retorică* specifică, un peisaj liric, un mod, în fine, de a fi în raport cu lucrurile din afară. Lectura critică (*polisemică*, *pluralistă*) urmăreşte, astfel, ceea ce se cheamă, cu un cuvânt ce nu sună prea bine în limba română, *demers* liric. Să înţelegem însă prin el un mod propriu de *apropiere* de obiecte, de *asumare* a universului material, o atitudine inconfundabilă în procesul de creaţie.

Prima întrebare pe care mi-am pus-o, recitind îngălbenitele stihuri ale lui Ienăchiţă Văcărescu sau Conachi, este dacă aceşti poeţi de ocazie aveau sau nu o *conştiinţă a scrisului*. Întrebarea se repetă şi în celelalte cazuri. *Conştiinţa*

scrisului antrenează, de regulă, o experienţă a *scriiturii*, termen, iarăşi, imposibil pentru mulţi. Cum se manifestă ea la poeţii care scriu pentru „trebuinţele" lor şi rareori (şi mult mai târziu) pentru a fi cunoscuţi, citiţi, comentaţi... ? Poetul de la începutul secolului al XIX-lea n-are încă ambiţia de a fi *autor*. „Autorlâcul" apare mai târziu şi se răspândeşte repede din moment ce Heliade scrie deîndată o satiră a *autorlâcului*, iar Kogălniceanu instaurează critica literară pentru a pune stavilă în primul rând maniei de a scrie. La 1820 poetul român ezită să-şi semneze poemele, din pudoare sau din orgoliu (poezia nu-i o carte de vizită convenabilă pentru un om cu ighemonicon), la 1845 *scrisul* devine o profesiune şi chiar o profesiune „obştească", ameninţată de impostură.

Apariţia conştiinţei scrisului este legată de o altă temă, mai gravă : aceea a *întemeierii* poeziei române. De la Ienăchiţă Văcărescu la Vasile Alecsandri, toţi cei care scriu versuri au, într-un chip sau altul, conştiinţa că, pentru a întemeia poezia română, trebuie să inventeze un limbaj poetic, iar ca să inventeze un limbaj trebuie să scrie o gramatică şi o retorică românească. Un vast scenariu spiritual se profilează astfel în această lungă epocă de început în care poezia stă în aceeaşi încăpere cu morala şi politica.

Mai este ceva : naşterea conştiinţei lirice coincide cu naşterea conştiinţei erotice. Este o idee (avansată de Denis de Rougemont şi reluată de Roland Barthes) pe care cartea de faţă o ilustrează printr-un lung capitol final dedicat lui Conachi şi celorlalţi poeţi erotici de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea. Erosul revelează fiinţa, iar conştiinţa fiinţei individuale antrenează dorinţa de expresie. *A comunica* (a se exprima) devine, inevitabil, *a scrie*.

Poeţii mai instruiţi, ca Iancu Văcărescu, văd în poezie mai mult decât atât – actul de naştere al unei naţiuni :

„Orice neam începe
Întâi prin poezie
Fiinţa de-şi începe",

iar Heliade Rădulescu, care este, indiscutabil, figura centrală a epocii, consideră literatura adevărată politică a naţiei. *A întemeia* capătă, în aceste condiţii, un sens foarte larg : competenţa poeziei se întinde de la gramatică la structura statului divin.

M-a interesat mai puţin latura teoretică a acestor ambiţioase proiecte, studiate pe larg şi cu competenţă de alţii, cât un alt fel de *întemeiere* (interioară) şi extindere a poeziei : de la *peisajul* (spaţiul) *iatacului*, din faza Ienăchiţă, la peisajul *uranic* din faza universalistă a lui Heliade. Deschiderea poeziei angajează o retorică (o reţea de teme, figuri) şi o modificare a imaginarului poetic. Iatacul lui Ienăchiţă şi Conachi este depopulat de obiecte, în spaţiul sacru nu stă decât „ibovnica slăvită", eventual *oglinda* care să-i reproducă imaginea adorată. Iancu Văcărescu, Cârlova, Bolintineanu, Alecsandri descoperă lumea materiei prin

intermediul, e drept, al literaturii. Ei folosesc elemente deja *retorizate*, însă orice retorică, spune cineva, reprezintă deja un prim angajament liric. Cum se manifestă el în sfera imaginarului, ce figuri ale spiritului şi ce figuri retorice propriu-zise folosesc aceşti poeţi care simt, până la disperare, insuficienţele limbii ?

Eseul de faţă (suita de eseuri) încearcă să descopere aceste semne în nişte texte care, repet, îşi depăşesc mereu tema şi se exprimă într-un limbaj ce poate părea desuet spiritului modern. Cine are răbdare şi le citeşte cu atenţie descoperă însă versuri admirabile la primii stihuitori români şi, mai mult decât atât, are surpriza de a afla un mod propriu de a gândi poezia. De *a gândi* şi de *a scrie* poezia. Scrisul implică un proiect spiritual, implică şi o stare a sensibilităţii. El apare în anumite circumstanţe şi declanşează un număr de forţe ale vieţii interioare. Ce alianţe din lumea din afară caută spiritul poetic, care sunt punctele lui de referinţă şi de sprijin ? Cu această întrebare ajungem din nou la noţiunile de *spaţiu liric*, *peisaj*, *spaţiu securizant*, noţiuni folosite într-o accepţie critică nouă. Pentru Heliade, a scrie înseamnă, în modul cel mai hotărât, *a înfiinţa*, *a crea* în sens biblic. Pentru Alecsandri, actul de a scrie necesită, în prealabil, un complicat scenariu de acomodare. Inspiraţia cere o civilizaţie (un confort), scrisul implică retragerea într-un spaţiu de securitate. Unul (Heliade) deschide imaginaţia, escaladează ierarhiile, desfiinţează frontierele dintre obiecte, trăieşte, într-un cuvânt, cu fervoare şi teamă în lumea elementelor primordiale ; celălalt se retrage din lumea fizică pentru a deschide, în alt plan, drum liber reveriei poetice. O reverie recuperatoare, consolantă, euforică...

Poetul este, în această epocă de începuturi, un profet şi, în egală măsură, un logothet, un *meseriaş al scrisului*, un *geniu* şi un *scriptor*. Un cercetător ieşean, L. Volovici, a urmărit într-un interesant studiu (*Apariţia scriitorului în cultura românească*, Ed. Junimea, 1976) evoluţia acestor noţiuni şi a altora legate de ideea de a scrie. Din exemplele date de el şi din altele se vede limpede ce încredere mistică în puterea poeziei aveau cărturarii noştri la începutul secolului trecut. Distanţa dintre indiferenţa lui Alecu Văcărescu, care îşi risipea versurile prin condicele gospodăreşti, şi poetul de la 1830 care se compară deja cu Orfeu Tracul este enormă. Pentru cel dintâi poezia este un pur instrument de seducţie erotică, pentru cel de-al doilea poezia este totul : politica, morala, religia, estetica unei naţiuni. „Nimica nu este aşa de pătrunzătoriu – se spune în prefaţa la *Psaltirea în versuri* a lui Ioan Prale (1827) –, nimic aşa mişcătoriu şi la cele mai împetrite inimi, de cât o poezie bine alcătuită. Aceasta moaie inimile învârtoşate, suflă curagiu în cele desnădăjduite ; pe scurt, lucrează cu o maghie ori în ce suflet. Pentru aceia de stă şi povesteşte ca o fabulă, cum Orfeu Tracul ar fi cântat aşa de frumos, cât ar fi tras după sine pădurile şi petrile...".

Termenul de poet apare, la noi, la sfârşitul secolului al XVII-lea, alături de alte formule care sugerează mai direct ideea de facere : „izvoditor", „făcător". Întâlnim şi termenul de *scriptor*, pe care Barthes îl introduce în limbajul *noii critici*. Pentru Heliade Rădulescu, care îl foloseşte la 1829, scriptor indică apartenenţa la o profesiune legitimă şi onorabilă : „eu sunt şi voi să fiu ceea ce

sunt: *meseriaş*, nimeni nu mă poate scoate din *scriitor român...*", şi tot el, în altă parte, punând acum accentul pe ideea de necesitate vitală a *scrisului*: „dacă scriu, mi-este o necesitate ca şi răsuflarea, ca şi repausul, ca şi mâncarea. Şi dacă scriu în folosul românilor, cum mă pricep, este un *învăţ* (s.n.) de 30 de ani [...]. Pentru ce să mă laude pentru nişte cugetări ce au devenit a doilea natură?"... (*cf. st. cit.*).

Scrisul este, dar, *un învăţ* şi o *a doua natură*. *Scriptorul* este un om învăţat şi un om folositor. Heliade nu rămâne, se ştie, la aceste noţiuni modeste, ambiţiile lui sunt infinit mai mari, dar, în poezia şi în meditaţiile lui critice, nu ignoră latura profană a scrisului: aceea legată de ştiinţa de *a face*, *de a întemeia*. Atât de profund este la Heliade acest gând, încât mitul care se afirmă cu cea mai mare vigoare în poezia lui, indiferent de natura temei, este mitul creaţiei (paternităţii), cu o sferă largă de cuprindere: de la geneză la eros.

O caracteristică a poeziei de început este complexitatea, ambiguitatea *discursului* ei. Un „sfânt nesaţiu" domină, de regulă, spiritul creator şi nesaţiul tulbură confesiunea lirică. *Discursul* cuprinde, în fapt, mai multe discursuri. După 1840, când psihologia romantică pătrunde mai adânc, poetul începe să sufere de ceea ce s-a numit *sentimentul incompletitudinii*, dar, în aceeaşi măsură, suferă de teama de dezordine în lumea fizică şi morală. Haosul îi provoacă viziuni negre. Lângă senzaţia de asfixie şi dorinţa de expansiune stă, mereu, un treaz sentiment al ordinei, stă voinţa (la Grigore Alexandrescu, Heliade, mai ales) de a împăca elementele „în sfadă". Fantezia nu dezechilibrează decât rareori şi pentru puţină vreme obiectul liric. Chiar viziunile cele mai întunecat romantice (acelea din *Grui Sânger*) au o încheiere liniştitoare prin deplasarea accentului spre câmpul eticii. *Spiritul întemeietor* caută în cele din urmă o perspectivă stabilizatoare. El convoacă mitologia, istoria, natura pentru a pacifica elementele rebele ale imaginaţiei.

Ienăchiţă, Heliade Rădulescu, Bolintineanu, Alecsandri... sunt, cum spune şi titlul acestei cărţi, *poeţi ai matinalului*, trăiesc şi scriu într-o dimineaţă a spiritului: cu nelinişte, cu orgoliu, cu un irepresibil sentiment că totul trebuie *început*, *întemeiat*, *desăvârşit* în cel mai scurt timp. Ca romantici, ei iubesc *înserarea* şi îşi dau întâlnire la *miezul nopţii* în mijlocul unei naturi pline de semne premonitorii, însă spiritul lor păstrează în toate situaţiile prospeţimea şi fervoarea matinală. Spaima şi orgoliul, neliniştea şi îndrăzneala, specifice spiritului întemeietor, merg mereu împreună, într-o competiţie virilă, loială.

Din această competiţie se naşte, în nişte vremuri rele, poezia română: opera unor oameni din două generaţii care, cu slabele mijloace de atunci ale limbii, au reuşit să sară peste etape şi să refacă un imens handicap istoric.

Pentru că se discută, azi, despre problema priorităţii în literatură, trebuie spus că retorica acestor poeţi de început este, în parte, venită din poezia populară, parte luată de la modelele care circulau în epocă. „Examinarea

scriitorilor din zona 1800 – zice G. Călinescu – va dovedi că ei cunosc cu de-amănuntul literatura occidentală a secolului XVIII, mai ales cea minoră". Modelele au fost depistate şi mai târziu, cutare vers din Heliade nu este decât o traducere din Lamartine, ideile despre artă ale lui Grigore Alexandrescu trimit în chip direct la Boileau. *Valea*, spaţiul securizant al lui Cârlova, Grigore Alexandrescu, este o variantă a *vâlcelei* lamartiniene. *Florile Bosforului* duc gândul la *Orientalele* lui Hugo, un episod din *Primăvara amorului* reproduce un fragment din Anacreon. *Figurile* cele mai răspândite ale imaginarului sunt acelea folosite de romanticii europeni de nuanţă latină. Originalitatea talentului nu trebuie căutată însă în retorica de care el se foloseşte, ci în poezia însăşi care este opera unui spirit complex. Meritul extraordinar al acestor poeţi de început este de a fi utilizat o retorică sincretică pentru a crea o poezie în care spiritualitatea românească găseşte o expresie adeseori memorabilă. Trecută în poezie, *valea* devine o dimensiune a peisajului românesc, *marea* pe care Bolintineanu o descoperă intră într-o geografie imaginară a spiritualităţii noastre, la fel ca *ruinele* lui Cârlova şi *şesul* prăfos al lui Grigore Alexandrescu.

Cartea de faţă încearcă să meargă mai departe şi să descopere resorturile intime ale opţiunii pentru o formă sau alta de *peisaj*. O opţiune sau o respingere, pentru că poezia se naşte nu numai din seducţia, dar şi din oroarea faţă de obiectul material. Teroarea faţă de o categorie a materiei este, uneori, mai productivă în planul poeziei decât iubirea sau umilinţa... *Spiritele întemeietoare* nu sunt cu necesitate elementare, monocorde, spiritele întemeietoare ating, adesea, în sfera lor, o complexitate şi un rafinament (cazul lui Conachi) cu greu de depăşit.

Nu ascund faptul că acest eseu este şi rezultatul unui pariu cu mine însumi. Am citit de mai multe ori pe Conachi, Bolintineanu, Alecsandri..., dar aproape totdeauna sub presiunea unei circumstanţe. Ca elev am învăţat pe dinafară *Testamentul* lui Ienăchiţă şi am prins, mai ales, latura comică din *Jalobele* lui Conachi. Am recitat, ca atâţia alţii, *Peneş Curcanul* la serbările şcolare, iar mai târziu, când spiritul meu a devenit mai exigent, aceste modele – deteriorate printr-o laudă perpetuă şi nediferenţiată de şcoală – *nu* mi-au mai spus mare lucru. Am simţit, acum, nevoia să mă întorc cu altă stare de spirit şi cu alte instrumente de analiză la aceşti poeţi care, într-o superbă dimineaţă a imaginaţiei lor, au întemeiat poezia română modernă.

1980

I

Ienăchiţă Văcărescu. Neliniştile spiritului întemeietor

Există la primii noştri poeţi o conştiinţă a *scrisului*? Foarte slabă, s-ar părea. Alecu Văcărescu, cel mai slobod la gură dintre toţi, spunea fără ezitare că scrie nu pentru el însuşi (ceea ce ar trăda un sentiment al gratuităţii şi o conştiinţă a lirismului pur, de neconceput la această epocă!), ci pentru nevoile lui sentimentale: „eu n-am fost un stihurgos pentru gustul lumii, decât pentru trebuinţele mele". Notează, în consecinţă, mici poezii ocazionale prin condice pe care, apoi, le pierde, nedându-şi osteneala să le regăsească sau măcar să le transcrie din memorie. E prea leneş sau prea filozof pentru a reveni asupra unor lucruri care n-au valoare în afara *trebuinţelor* sale. Se gândeşte, totuşi, la un posibil cititor *din afară* (la circulaţia şi receptarea poeziei) din moment ce roagă pe cititorul său să nu se grăbească să-l „criticariască" dacă va întâlni „vreo noimă ori neplăcută sau nepotrivită atât la ideea sa şi la a obştii".

Absenţa totală a ambiţiei şi, deci, a conştiinţei estetice ori binecunoscuta prefăcătorie a creatorului care scrie una pentru a sugera contrariul? Nicolae Văcărescu, fratele celui dinainte, n-are nici măcar asemenea scrupule. El mărturiseşte că, neavând „duh născocitor", adică talent, va folosi stihurile lui Alecu pentru necesităţile sale amoroase, fără a avea sentimentul că încalcă o lege morală. Poezia nu este încă un obiect estetic, ci un instrument de persuasiune cu o valoare funcţională precisă. Cu o asemenea înţelegere a lucrurilor este greu de reproşat ceva lipsitului de duh Nicolache. Important este *obrazul* căruia i se adresează, nu stihul care încearcă să-l îmblânzească. Iată cum rezumă acest gând Nicolae, spiritul cel mai practic şi cel mai ascet dintre Văcăreşti: „şi să mă pot sluji cu dânsele când voi găsi altfel de vrednic

obraz". Obrazul este aflat repede, totuşi Nicolae nu trimite spre el orice vers. Faptul că recurge la serviciile fratelui său este deja o dovadă de discernământ estetic. *Închinăciunea* trebuie să fie aleasă pe măsura obrazului şi Nicolae, neavând încredere în stihurile proprii, împrumută de la alţii mai dotaţi.

Toată această umilinţă (sau mai bine zis: strategie a umilinţei) este contrazisă de efortul pentru rafinarea versului. Citite normal, versurile spun ceva, de regulă o dorinţă ruşinată de văpăile ei iuţi. În acrostih se dezvăluie numele zeităţii care domină această misterioasă mitologie a durerii: Zoica, Lucsandra etc. Trebuie oarecare ştiinţă (şi acolo unde există o ştiinţă, o tehnică a versului, există şi o *conştiinţă* a posibilităţilor lui estetice) de a împreuna silabele pentru ca, la urmă, numele scump să strălucească în poezie ca piatra rară într-un giuvaer.

Ienăchiţă Văcărescu are, mai mult decât ceilalţi, conştiinţa dificultăţii de a scrie. Alecu, Nicolae, chiar foarte instruitul Iancu au conştiinţa dificultăţii de a alege. Ienăchiţă se luptă cu stângăciile limbii şi trece printr-o criză specifică spiritelor întemeietoare. O întâlnim, sub alte forme şi la grade diferite, şi la Maiorescu şi Eminescu. La Ienăchiţă Văcărescu ezitarea ia forme teribile, pentru că poetul are impresia că-i lipseşte până şi instrumentul care să exprime această nehotărâre. Conştiinţa scrisului începe, la el, printr-o conştiinţă a impreciziei limbajului. „Muză – zice el în celebra *Gramatică* –, putere dă, mă rog, la graiurile mele/ *Zi-mi, cum să-ncep ? 'n ce fel s-arăt gândirea mea prin ele ?*". Speranţele lui se leagă, acum, de gramatică, aceea ce arată „alcătuire" şi-i învaţă pe toţi în ce fel se poate face ceva fără greşeală. Invocarea muzei, convenţie veche, ascunde la Ienăchiţă Văcărescu o reală nelinişte în faţa foii albe. *Cum să-ncep ?* este marea interogaţie a scrisului său. *A face, a nu face* constituie autentica lui dilemă şi versurile, puţine la număr, repetă dilema sub mai multe chipuri. O regăsim formulată mai limpede în următoarele stihuri din *Gramatică*:

„Şi ce voiesc *cum poci s-arăt ?* am glas? Muză, grăieşte,
Zi *ce să cuvine* sau fă-mă a-nţelege.
Cum să arăt mai pă-nţeles în grai curgere bună,
Cugete frumoase, cu poetice faceri". (s.n.)

Versurile constituie un mic program estetic dominat, cum se vede, de ideea neştiinţei de a face, de dificultatea de a începe: *cum poci s-arăt ?, zi ce să cuvine, cum să arăt mai pă-nţeles...* Şirul interogaţiilor

sporeşte în alte strofe. *Ce are ? Cine ? şi în ce fel să ne-arate ?* zice la începutul unei poezii didactice Ienăchiţă, pentru ca tot el să încheie revenind la obsesia fundamentală, formulată acum mai clar: „La verice treabă va avea de-a începe". N-a trecut neobservată nota moralizatoare a acestor versuri. *Ce să cuvine, curgere bună, cugete frumoase* demonstrează şi o preocupare etică proprie, de altfel, tuturor spiritelor întemeietoare. Faptul că poetul se gândeşte să exprime aceste legi morale prin *poetice faceri* arată că lângă conştiinţa morală stă trează şi conştiinţa estetică. Ea întâmpină însă, cum s-a văzut, imperfecţiunea limbajului. Ienăchiţă are atunci convingerea că naşterea poeziei coincide cu naşterea limbii care încearcă s-o exprime. Proiectul lui în aparenţă modest (o gramatică, versuri ocazionale) nu este lipsit de orgoliu, cu toate că poetul ne avertizează într-un loc că:

„A socoti că poate
Un om să facă toate
Oricâte va gândi,
Nu-i duh dă istăciune
Şi n-o va dobândi".

Tema lui este, nu mai încape vorbă, *facerea*, obsesia lui cea mai mare este formarea limbii poeticeşti. Şi *facerea* începe prin zăgăzuirea dialectului, prin punerea de hotare, stavile în faţa unei oralităţi slobode. Frica de a greşi este aproape mistică la Ienăchiţă şi, sub puterea ei, poetul scrie mai sus-pomenitele *Observaţii sau băgări de seamă asupra regulelor gramaticii româneşti*, terminate, se pare, încă din 1780. Deschiderea începe, dar, la primul dintre Văcăreşti prin încercarea de a pune ordine în albia limbii. Nu putem zice: a crea o limbă, pentru că Ienăchiţă nu se gândeşte pe sine decât ca un dregător în lumea gramaticii. N-are insolenţa, superbia geniului care vrea să re-creeze totul. El vrea numai să ferească pe alţii de greşeală şi să îndrepte proastele obiceiuri ale vorbirii.

Artist, totuşi, în fundul sufletului său, nu împinge rigorile sale morale şi *scriptuale* până la despotism. Lasă şi *plăcerii* un loc în acest scenariu al băgărilor de seamă. „Siliţi-vă a o învăţa – scrie el – sau faceţi cum vă place". Acest *cum vă place* respectă principiul individualităţii, flatează subiectivitatea vorbitorului (sau scriitorului), recunoaşte dreptul de a încălca normele pe cale de constituire. Însă spaţiul plăcerii este destul de limitat în proiectul Văcărescu. Foarte întins este acela al *datoriei*. Celebrul lui testament (politic şi cultural) este, în această privinţă, fără echivoc:

„Urmaşilor mei Văcăreşti
Las vouă moştenire:
Creşterea limbei româneşti
Ş-a patriei cinstire".

Cea dintâi datorie este, aşadar, faţă de limbă. Credea Ienăchiţă că geniul patriei se manifestă întâi de toate în limba naţională? Ar fi să cerem vel-vistiernicului Văcărescu o sensibilitate romantică şi o subtilitate de filozof al limbii, ceea ce nu este cazul. Ienăchiţă gândeşte mai simplu că o literatură nu se poate constitui fără o limbă capabilă să exprime în forme corecte, generalizate subtilităţile gândirii (*cugetele frumoase*) şi ale imaginaţiei (*poeticele faceri*). Atât de obstinat este acest gând, încât gramaticianul-poet identifică dificultăţile scrisului său cu acelea ale naşterii unei culturi. Sentimentul lui profund este că scrie prima literă a alfabetului, stabileşte table morale, fundează o logică şi o estetică. Sentiment, încă o dată, de întemeietor, hărăzit să devină model. Poezia nevoită să exprime asemenea trebuinţe este, fatalmente, didactică şi sentenţioasă, fără contact cu obiectele materiale. Programatică la acest prim nivel, ea se sileşte să îndoaie abstracţiunile şi să le dea un ritm care să izbească mai plăcut urechea şi să fie mai uşor de reţinut.

Poezia lirică propriu-zisă, cea erotică, arată deja o sensibilitate obosită, crepusculară, curioasă la un spirit întemeietor. El nu mai pune hotare şi nu mai arată disperarea de a nu şti cum să înceapă. Interogaţia a devenit o subtilitate a stilului, o convenţie rotită cu abilitate în versuri pentru a marca o sublimitate, o pasiune în grad maxim, incapabilă din pricina propriei forţe să se exprime. Refuzul expresiei devine o figură de stil. Văcăreştii abuzează de ea, cultivând tăcerea, refuzul de a dezvălui un sentiment năucitor. Din această pricină şi, negreşit, din altele, se produce o dematerializare a versului, o golire a lui de elemente fizice.

Poezia este, de regulă, o alegorie fără atingere prea mare cu universul din jur. Subiectul se închide în cercul unei pasiuni nimicitoare (sau afectează, ceea ce în poezie este totuna) şi se roteşte în jurul unui obiect lipsit de determinările obişnuite. Ienăchiţă, Alecu cântă mai ales *iubirea* şi aproape deloc femeia individualizată moral şi corporal. Înfloreşte în jurul acestei imagini abstracte o întreagă mitologie a jertfei şi a suspinului, reluată, îmbogăţită de urmaşi. Elementele ei sunt cunoscute: boala fără leac, durerea ce răpune, oftările adânci şi invocarea morţii ce ar trebui să pună capăt suferinţei. Dragostea este fie o floare, fie un

puişor canar care sfâşie o inimă înlănţuită, fie o turturea sinucigaşă, isterizată de singurătate. Alegoria dezvoltă o singură imagine şi nu iese din cercul unor abstracţiuni previzibile. În *Amărâtă turturea* există mai multă mişcare lirică şi o mai mare varietate de elemente (în stilul poeziei populare): *flori*, *livede*, *pădure verde*, *ramură uscată*, *dumbravă adâncă*, *apă rece*, *vânătorul*, cu care însă poezia nu vine în contact în chip direct, ci prin intermediul unei fabule. Când, la urmă, poetul se hotărăşte să atace tema pe faţă:

„Dar eu om de-naltă fire
Decât ea mai cu simţire
Cum poate să-mi fie bine? !
Oh, amar şi vai de mine! ",

el recurge la obişnuita interogaţie şi la fel de comuna lamentaţie. *Oh*-ul de la urmă reprezintă un dublu refuz: de a asuma durerea şi de a asuma (determina) obiectul durerii. Ienăchiţă se exprimă, aşadar, prin *evitare* sau *deturnare*. Când tonul este mai direct liric şi obiectul erotic mai bine determinat, vedem că poezia se constituie dintr-o suită de interogaţii care reprezintă tot atâtea aproximări ale sentimentului:

„Spune, inimioară, spune
Ce durere te răpune?
Arată ce te munceşte,
Ce boală te chinuieşte?...".

Într-un loc (*Zilele ce oi fi viu*), Ienăchiţă dezvăluie în acrostih identitatea hrăpăreţului canar: *Zoica*, urmată de îndată de un cuvânt ce traduce starea psihică a stihuitorului: *mor*. Poetul se hotărăşte, aşadar, să dea pe faţă lucrurile şi să privească de aproape ceea ce până acum refuzase: obiectul pasiunii. Însă Zoica, din pricina căreia versificatorul este pe punctul de a muri, rămâne în continuare o fiinţă abstractă, indeterminată şi neatinsă ca marile simboluri medievale:

„Zilele ce oi fi viu
vrednic aş vrea ca să fiu,
Oftând, ca să te slăvesc,
dar cum poci să îndrăznesc?
Iscusit aş trebui
să fiu, să poci zugrăvi

Chipul tău care dă rază
soarelui, şi-l luminează.
Oi putea oare vreodată...".

Iubirea, vasăzică, este un soare pe care nu-l poţi privi în faţă. Stihuitorului nu-i rămâne decât posibilitatea de a slăvi oftând şi de a medita la slabele-i mijloace de expresie (*dar cum poci să îndrăznesc ?*). Din nou *refuzul* ca o maximă calificare. *Retragerea* din faţa obiectului ca expresie a intensităţii sentimentului. *Amuţirea* ca formă a supremei expresivităţi. *Orbirea subiectului* ca un calificativ al strălucirii obiectului ş.a.m.d. Ienăchiţă caută mereu categorii negative pentru a sugera preaplinul pasiunii. Figura lui poetică (preteriţiunea) se constituie dintr-un şir de abstracţiuni *à rebours*. Nu-i suficient că obiectul erotic este lipsit de orice corporalitate, dar el este sugerat, totdeauna, *pe dos*.

La Ienăchiţă, ca şi la Alecu Văcărescu, se constituie o adevărată strategie a refuzului pe care nu putem să n-o legăm de celălalt sens, ascuns, al aventurii : acela al scrisului. Aceste lamentaţii, oricât de prefăcute, de tactice ar fi : *dar cum poci să îndrăznesc ?, să fiu, să poci zugrăvi, măcar pe scurt să-ţi vorbesc, oi putea oare vreodată ?* ..., arată şi o nesiguranţă de alt ordin. Drama întemeietorului de limbaj răzbate, am impresia, şi în cea mai fragilă manifestare a existenţei lui : cea erotică. Scenariul erotic văcărescian (prinderea în laţ, starea de boală, imposibilitatea şi refuzul de a ieşi din cercul unei pasiuni nimicitoare) este şi un scenariu *scriptual*. Convenţia ocolului ascunde şi o neliniştе reală, putem spune tragică, în faţa limbajului anarhic. Imposibilitatea (sau refuzul) de a prinde, de a asuma obiectul este, într-un plan mai profund al aventurii, imposibilitatea de a stăpâni limba. Zbaterea în laţul iubirii este şi zbaterea în laţul gramaticii. Iată, dar, adevărata, reala dimensiune a suferinţei lui Ienăchiţă Văcărescu : un mare ideal şi conştiinţa că nu-l poate exprima pe de-a-ntregul. De aici, în plan emoţional, pustiirea, jalea, complexul „amărâtă turturea", iar în plan stilistic : o strategie a ocolului, întoarcerea sistematică a oglinzii spre cealaltă faţă (întunecată) a obiectului.

Complexul Ienăchiţă Văcărescu are, astfel, un dublu registru. În cel mai prefăcut *oh* al lui („oh, amar şi vai de mine") răzbate şi suspinul omului de început de drum care trebuie să zăgăzuiască fluviile limbii pentru a crea un limbaj poetic. Complexul părintelui fondator este mai puternic şi mai autentic în versuri decât celălalt, erotic, îmbrobodit de prea multe convenţii. *Înalta lui fire* este, în primul rând, aceea a creatorului nevoit să-şi fabrice mijloacele.

II

Alecu Văcărescu. Un discurs îndrăgostit la 1800

Cel dintâi fiu, Alecu, nu mai are complexul limbajului. Este mulţumit cu ceea ce a moştenit. Prin nici un vers nu trece gândul că limba este nesigură, în nici o strofă nu se vede neliniştea faţă de imperfecţiunile expresiei. *Poeticul* (cum zice cel de-al doilea fiu, Nicolae) scrie pentru el şi pentru alţii în situaţiile cele mai bizare. Dintr-o notă a lui Nicolae, gospodarul familiei, aflăm că poezia care începe cu versul „Foarte multă văz plăcere" a fost compusă într-o dulce pustietate, într-o dimineaţă de mai, preţ de un ceas, în urma unei dispute asupra vorbirii. Altele care au în acrostih numele Lucsandrei au fost făcute, aflăm din aceeaşi sursă, pe când Alecu, fire petrecăreaţă şi imprudentă, se afla ascuns de frica vrăjmaşilor într-o căsuţă : „în diiastimă de o giumătate de ceas şi plin de frică, de bătaie de inimă şi deznădăjduită hotărâre". În fine, *Trandafiraşul norocit* este rezultatul unui pariu în împrejurări, iarăşi, neprielnice scrisului. „Ticălosul poetic", aflându-se într-un loc izolat numai cu „scumpa pricină a flăcărilor sale", a fost pus la ambiţie şi a improvizat stihurile cu repeziciune : „Deci el, nepierzând vreme nici un minut, ţiind trandafiraşul în mână, cu ochii plini de lacrimi, au început a le zice din gură. Şi de nu se întâmpla asupra acestei fericiri o pârdalnică de venire... vă făgăduiesc că ar fi zis un milion de stihuri fără condei" – zice cu afecţiune fratele Nicolae.

Alecu scrie, aşadar, repede, fără ezitări, în situaţii nefavorabile şi, dacă dăm crezare primului său biograf şi critic (Nicolae), scrie sub presiunea amorului şi a fricii. Poetul se descurcă, câştigă prinsoarea, scapă de vrăjmaşi, înmânează versurile şi topeşte rezistenţa femeii. Imperfecţiunea lor nu-l neliniştеşte. Alecu are firea unui risipitor. El cheltuieşte la întâmplare bunurile spirituale adunate de părinte, nu ţine

nici o contabilitate, trece din aventură în aventură, imprudent şi avid de plăceri. *Scrisul* nu-l preocupă, grija lui cea mare este să trăiască „fără saţiu". Moare în condiţii misterioase, la 30 de ani, ucis probabil de oamenii lui Moruzi din motive sentimentale*.

* Este legenda pe care o întreţine familia. Iancu Văcărescu, fiul lui Alecu, scrie aceste versuri criptice:

„Om care în veacuri abia-l dă firea,
În grab' răpitu-ne-l-a pizmuirea...".

În nişte documente publicate recent (*Alecu Văcărescu şi sfârşitul său tragic*, în *Manuscriptum*, 3/1980), Nestor Camariano elucidează chestiunea morţii poetului. Motivele sentimentale rămân în subsidiar. Alecu fusese învinuit de adversarul său, Scarlat Câmpineanu, că a pus la cale asasinarea Veneţianei Văcărescu, mătuşa poetului. Un prim proces, sub domnia lui Hangerli, scosese din cauză pe Alecu, dar al doilea, redeschis sub domnia lui Al. Moruzi, adversar al Văcăreştilor, găseşte vinovat pe Alecu şi-l trimite (iunie-iulie 1799) la închisoarea din Tulcea. De aici, poetul bolnav şi disperat trimite mai multe scrisori prietenilor lui, Scarlat şi Dimitrie Ghica. Două dintre ele au fost transcrise într-un manuscris grecesc de unde le reproduce, acum, Nestor Camariano. Din alte documente reiese că Alecu Văcărescu a murit la 19 noiembrie 1799 de „fierbinţeală", părăsit, se pare, de familie şi de prieteni. Elena Dudescu, fosta soţie, şi Ecaterina Caragea, mama vitregă, au uneltit - după toate aparenţele - cu inamicii poetului. Un fragment dintr-o scrisoare lasă să se înţeleagă că Alecu e bine informat în această direcţie: „cei mai apropiaţi mie s-au ridicat de departe şi s-au grăbit, şi din nenorocire se grăbesc în a cere cu menzil sufletul meu"...
Scrisorile lui Alecu dezvăluie o dramă de renaştere într-un mediu oriental. Omul este, realmente, înspăimântat, umilit, fără mari speranţe de a fi salvat. Scrie prietenului şi protectorului său fără să se gândească la eleganţa stilului ceremonial, sau cel puţin aşa spune: „Nu scriu cu ceremonial [...] deoarece nu mai am nici cap, nici stare trupească, scriu cu durere nemaiauzită către singurul acela pe care îl ştiu că ţine la mine cu tot sufletul! Boierule vistier, sunt pierdut şi să faci cum ştii".
Totuşi Alecos, *sclavul* (...) *nenorocit şi sărman*, nu renunţă la ceremonialul adresării. În disperarea cea mai neagră, el caută comparaţii de preţ şi găseşte cu uşurinţă un stil flatant. Ca lebăda, zice el, care cântă cu plăcere înainte de moarte, el, sărmanul, exilatul, *cântă şi scrie cu mare poftă* despre nenorocirile sale. Iată (în traducerea lui N.C.) un fragment din această smerită închinare: „Fiind însetat şi îndemnat şi dorind, domnul meu, să vă scriu cu nesăturare şi să înregistrez precum în inima mea, la fel şi pe hârtie,

Toţi Văcăreştii au asemenea încurcături. Însă în poezie nu răzbate nimic din tragedia teribilă a familiei. Poezia este, aproape în exclusivitate, un *discurs îndrăgostit*. Metafora discursului este, la Alecu Văcărescu, *focul*, iar starea lui de graţie *robia*. Există în stihurile destrăbălatului boier un rafinat masochism: ca să trăiască bucuriile iubirii, trebuie să *ardă*, să sufere ca un *rob*. „Suferind cu mulţămită" este condiţia lui ideală de existenţă, *focul* fiind elementul nutritiv cel mai favorabil sentimentului:

„În flacăra care mă arz
În loc de chinuri şi necaz
Găsesc tot mângâiere,
Dulceaţă şi plăcere".

sau pe orice alt obiect pe care se poate scrie, numele dumneavoastră cel prea dulce şi venerabil anume şi zic aceasta, deoarece vă iubesc mult din obligaţie, şi fiindcă mă înfricoşez ca nu cumva moartea, atât de dorită, fiind salvarea nenorocirii mele, mi se va părea greu de suferit şi mă va priva astăzi de această singură a mea fericire pe pământ, adică să vă scriu, şi să mă gândesc, şi să pronunţ numele dumneavoastră cel dulce. ai precum lebăda cânta cu plăcere înainte de moarte, după pilda ei, *cânt şi scriu cu mare poftă* (s.n.), mă gândesc şi văd şi gravez în aceste pietre sălbatice ale închisorii mele singurul meu lucru iubit, numele stăpânului meu, prieten şi binefăcătorul meu, şi singurul om pe pământ astăzi, după părerea mea, şi după părerea tuturor, în nenorocita Valachie. Dar, de ce mă ostenesc în zadar să descriu calităţile dumneavoastră, care nu se pot supune niciunei descrieri. Nutresc faţă de dumneavoastră înclinare, dragoste şi supunere, acestea sunt acum preţuite în tăcere ca să nu alunece din înalta lor fiinţă şi să fie biruite de neînsemnatul şi neînsufleţitul meu condei".
Alecu moare ca un erou romantic. Torţionarul îi smulge călimara din mână, confesiunea rămâne neîncheiată. Poetul introduce, fără să ştie, o tulburătoare metaforă textuală în aceste rânduri finale: „Nu pot, nu-mi permite paznicul să lungesc mai mult, pe scurt, viaţa mea este în pericol din toate părţile şi ca s-o salvaţi întâlniţi-vă cu mitropolitul, luptaţi împreună, după cum vă va lumina Dumnezeu, cereţi scrisoarea mea către prea sfinţia sa, citiţi-o, şi răspundeţi-mi, în numele lui Dumnezeu, fie pe ascuns, fie pe faţă. Ah, stăpânul meu, iată, mi se ia călimara, fie-ţi milă de mine şi salvaţi-mă, în numele lui Dumnezeu, ah...".
Poetului *i se ia* călimara odată cu viaţa. Expresivitate, într-adevăr, involuntară: întreruperea *scrisului* înseamnă, pur şi simplu, sfârşitul existenţei poetului. Nu este o ironie plină de mari semnificaţii în faptul că risipitorul fiu al lui Ienăchiţă, care nu se lua în serios ca poet, moare smulgându-i-se condeiul din mână?... Aşa ceva se întâmplă rar în literatura română!

Intrarea în foc este o decizie individuală. Plăcerea nu vine din afară, plăcerea este opera curajului de a te jerfi pe rug. Alecu este mândru de hotărârea lui de a se pârjoli în eternitate :

„Singur alerg de voie,
În foc fără nevoie !
.....
A ochilor tăi rază
Îmi place să mă arză !
.....
În focu-ţi când mă prigonesc,
Atunci îmi pare că trăiesc !
Atunci mă ştiu cu viaţă,
Altminteri sunt de gheaţă"...

Îndrăgostitul urmează neabătut o lege morală. Ea s-ar putea rezuma cu acest vers : „Să arz trăind, să mor arzând". Etica lui Alecu prevede transformarea chinului într-o virtute. S-a văzut şi din versurile citate înainte că cea mai aleasă mândrie a lui este să se lase cuprins de flăcări. Iar voluptatea supremă este să cadă în „dulce laţ" şi să nu mai iasă din starea de sclavie erotică, cum însuşi declară de mai multe ori :

„Apoi şi eu atunci să ştii că, cât voi fi pă lume,
Din laţul tău n-oi mai ieşi ; mă jur pă al tău nume".

Oximoronul devine figura fundamentală a poeziei lui Alecu Văcărescu : lângă „dulcele laţ" există o varietate impresionantă de „dulce de rob nume", de „patimă cumplită", chinuri plăcute, pârjoliri dătătoare de extaz, de petrecere cu necazuri etc. Iubirea este o încăpere care are, ca vestibul, durerea. Nu este posibil accesul la marele festin fără a trece prin vestibulul în care ard toate focurile iadului. Alecu pare mulţumit să întârzie în acest limb. Cel puţin aşa ne încredinţează el în stihuri :

„Mă arz fără măsură
.....
Să-mi pară focul viaţă,
Şi moartea o dulceaţă !
.....
În piept purtându-ţi focul
să-mi fericesc norocul ! ".

Nu cunoaşte sau nu preţuieşte treptele de jos ale suferinţei erotice : melancolia, tristeţea... Alecu stă, mereu, pe treptele de sus ale pasiunii şi aspiră să trăiască, s-a văzut, în inima focului. *Prigorirea* este visul lui cel mai înalt.

Expresia morală a acestei arderi continue este, cum am zis, *robia*. Toate versurile vorbesc despre abandonarea faimoasei mândrii virile a bărbatului în faţa femeii. Mândria lui Alecu este să intre în jug şi, dacă se poate, pentru totdeauna :

„Aceşti ochi plini de putere
căutând cu mângâiere
n-au zăbovit să găsească
lesnire să mă robească.
Dar şi eu fără sfială
le didei făgăduială
rob să le fiu în vecie
cu mare statornicie...
.....
Că rob credincios îi sunt
pân' voi intra în mormânt"...

Aici, în robie, cu laţul dulce de gât, înamoratul *poetic* trece prin chinurile cele mai plăcute şi jură că nu poate trăi astfel :

„Altfel că nu poci trăi,
fără de-a mă chinui".

Există la Alecu Văcărescu, mai mult decât la alţi poeţi de început, o perversitate a durerii în dragoste. Toate jurămintele sunt, evident, false, adevărată, sinceră nu este decât convenţia. Însă, repetată, convenţia începe să capete consistenţă. *Focurile* devin foc, *ohtăturile* se unesc în *oh*-ul jalnic al unei fiinţe bolnave de o boală de îngeri. Adresate Lucsandrei sau Elencăi, versurile se aseamănă : nici o modificare de ton, de imagine, de *peisaj*. Semn că poetul cântă femeia, în genere, şi iubirea ca stare de criză (cea mai înaltă) a existenţei virile. Criza se manifestă prin abandonarea orgoliului şi instalarea într-o *mucenicie* lungă. Forma ei acută este trecerea de la *chin* la *leşin*, de la voluptatea durerii la pierderea conştiinţei de sine, cum sugerează vestitele şi des ridiculizatele versuri :

„Când nu te văz am chinuri,
Şi când te văz, leşinuri".

Discursul îndrăgostit construit pe un sistem de convenţii literare luate de peste tot are o întreagă mitologie : a suspinului neîntrerupt, a lacrimilor-pâraie, a ochilor-lasouri sau a ochilor-săgetători. Obiectul acestei mitologii (femeia) rămâne şi la Alecu nedeterminat, ascuns în spatele unei pasiuni puternice şi abstracte. Lucsandra sau Elenco n-au o identitate materială, sunt schimbătoare, *năluci* şi, încercând să le determine, stihuitorul prinde urma unei umbre. Iată acest gând anxios, de esenţă aproape metafizică la foarte pământeanul şi mulţumitul de sine Alecu Văcărescu :

„Nici într-un fel nu te-apuc
Că eşti chiar ca un năluc,
Şi aidoma ca luna
Ce să schimbă totdeauna".

Singura formă de întrupare a femeii este privirea. *Ochişorii furioşi*, înlănţuitori sau săgetători anunţă prezenţa unei fiinţe materiale. Calitatea lor este mai degrabă negativă : ard, ucid, produc leşinuri, topesc picioarele şi înmoaie braţele bravului suferind. Însă robul este satisfăcut, fără durere el n-ar fi nimic, viaţa-i atârnă de aceste laţuri ce le întind, de săgeţile otrăvite ce le slobozesc privirile femeii :

„A ochilor tăi rază
Îmi place să mă arză ! ".

Oglinda, cea mai savantă dintre compunerile lui Alecu Văcărescu, exprimă pe o cale mai ocolită naşterea obiectului erotic. Femeia este o divinitate făcută, iar nu născută. Este creaţia pură a subiectului. Ea apare prin pasiunea şi voinţa omului îndrăgostit. În stil galant, Alecu traduce aceste idei grave prin fabula oglinzii care, în recea ei obiectivitate, împuţinează frumuseţea femeii. Numai oglinda pasiunii nu face „vreo greşeală". Alecu Văcărescu este un mistic al iubirii şi, dacă păstrăm proporţiile, putem zice că el arată faţă de Eros ceea ce poeţii religioşi arată faţă de Dumnezeu : o fidelitate complice, o *robie* creatoare. Amorul, ca şi Dumnezeu, există atâta vreme cât există credinţa robului.

Curios, uşuraticul Alecu începe să spiritualizeze iubirea şi să facă din „stăpâna Afrodita" centrul lumii. *Fala* lui este să se închine cu smerenie şi să obţină *miluirea* femeii împietrite, adică acceptarea sentimentului. *Miluirea* este capătul acestei aventuri, momentul suprem al dragostei văcăresciene, cum e la Eminescu *somnia* şi la Blaga intrarea

în codrii de brumă. Miluirea se capătă după ce bărbatul a trecut prin *proba focului* şi *proba discreţiei* : „rabdă inimă şi taci" ; „şi mor făcând tăcere" etc. Însă, de regulă, Alecu nu tace, se vaită, jură pe numele sfânt al Lucsandrei, porneşte război cu „stelile, cu soarele, cu luna", rabdă ce rabdă şi iar se jeleşte. Suferinţa în tăcere nu este genul lui. O acceptă, totuşi, pentru că aşa cere protocolul, dar ameninţă că, deşi „a răbda este dator", va striga amorul lui chiar şi în iad şi „fiteunde" va fi. Ameninţare teribilă :

„Voi striga, făr-a ascunde,
Că tu eşti amorul meu".

Alecu are şi anumite exigenţe etice. Cere virtute şi *prieteşug curat*. Reclamă *crezământ* şi făgăduieşte statornicie. Se culpabilizează şi promite îndreptarea :

„Ce feli să urmez
Să vă-ncredinţez
Şi cum să mă îndreptez ? ".

În fine, acest *discurs îndrăgostit*, străbătut de atâtea râuri de lacrimi şi pârjolit de atâtea flăcări, are şi un personaj ideal, altul decât cel care vorbeşte : personajul absent, obiect de adoraţie şi de tortură. Acesta întruneşte, după Alecu Văcărescu, următoarele însuşiri : *frumuseţe*, *înţelepciune*, *vorbă*, *duh* şi *isteciune*. Concentrate, virtuţile modelului sunt două : frumuseţea şi isteţimea (înţelepciunea). Însă versificatorul nu prea vorbeşte de ele. Îi place să vorbească mai ales despre sine. Nici o încercare de a da corporalitate acestui arhetip al iubirii, de a-l „coborî" în poezie. Femeia rămâne în zona de sus a *firii*, ca în poezia trubadurilor („au dessous de toute pensée"), într-o indeterminare consternantă :

„Singură eşti numai una,
care ai luat cununa
darurilor de la fire
mai pă sus dă omenire ! ".

Vede, oare, Alecu Văcărescu în Lucsandra sau Elenco un simbol de ordin religios, inaccesibil, neîntrupat ? Fostul mare clucer nu-i departe de această confuzie. Sau nu-i rămâne necunoscută nici această convenţie a poeziei medievale. Norocul lui că „minte cu simţire", nu stăruie în această direcţie, se întoarce repede la jertfa, robia, focul, lacrimile, ohtăturile sale.

Rămâne, cu toată această risipă de jale, ceva nenumit, ceva ce nu poate fi exprimat. Este tema ascunsă a *discursului* construit printr-o recurenţă nebunească a clişeelor. Alecu o numeşte într-un loc „un nu ştiu ce prea dulce" care, după el, ar fi chiar esenţa iubirii. Înţelegem atunci că toate stihurile se învârt în jurul acestei noţiuni, de altfel comune în poezia veche, reluată şi de romantici. Poetul nu cutează s-o fixeze într-o imagine, cum un spirit religios nu cutează să deseneze chipul divinităţii. Îi adânceşte aproximarea printr-o negaţie: negaţie care îngroaşă existenţa unui misterios *ce*, fiinţă numenală, *cogito*-ul, marele necunoscut al iubirii. În gândirea Văcărescului el are două calităţi: 1) aduce *simbadie*, netezeşte, altfel zis, calea sentimentului, provocând starea psihică favorabilă receptării şi 2) *înnoadă cu strânsoare/ unde va fi dat prinsoare*: întăreşte, secondează jurământul, prieteşugul, provoacă intervenţia conştiinţei care fixează şi fortifică sentimentul.

Foarte multă văz plăcere, poemul de 17 strofe din care am citat versurile de mai sus, are în opera puţină şi stângace a lui Alecu valoarea unei încercări de filozofie asupra erosului. Impactul cu obiectul fiindu-i din pricini diferite interzis, poetul caută accesul spre el pe calea meditaţiei. El vrea să intre în profunzimea lucrurilor şi să descopere relaţia dintre ele, cum şi mărturiseşte în limba lui împleticită şi savuroasă:

„Căci intrăm în adâncime
Şi dă tâlmăciri mulţime".

Primul element al acestei tâlmăciri este *el* (care de fapt este un *eu*), înamoratul reflexiv, atent la opiniile tuturor („Foarte multă văz plăcere/ La a tuturor părere"), fire „delicată şi subţire", hotărât să lege capetele firelor şi să dea o judecată bună despre natura intimă a lucrurilor; nu înainte însă de a cerceta bine: „Nu dă făr'dă cercetare". *Eul* (subiectul) cercetător nu se mulţumeşte cu sfera strâmtă a erosului, lărgeşte cercul relaţiilor, caută legea generală şi, căutând-o, descoperă înfăţişarea şi mersul lumii. Frumuseţea este variată („vedem chipuri milioane"), între *apă* şi *verdeaţă* (se va vedea ce rost au aceste elemente în *pesajul* fantasmatic al lui Alecu Văcărescu!) există o legătură „într-un fel de la natură", adică strânsă şi firească.

Al doilea element este *peisajul* sau *spaţiul* securizant („l'objet ponctuel") al idilei. El nu este interiorul unei case, cum ne-am aştepta, dată fiind nota intimă şi lascivă a versurilor, ci *apa* şi *verdeaţa*, la care se adaugă o altă dimensiune, spaţială şi morală – *singurătatea*:

„Zic c-o *apă* şi-o *verdeaţă*
Şi un chip frumos la faţă
Au firească-a lor putere
Să mângâie o vedere.
.....
Acest dar al frumuseţii
Cu al apei şi-al verdeţii
Având şi *singurătatea*
Face rai pustietatea".

În fine, cum arată şi versurile de mai sus, nici apa, nici verdeaţa, nici meditaţiile omului delicat şi subţire n-ar avea haz de n-ar exista al treilea factor, elementul coagulant, marea miză: *frumuseţea* care se arată sub înfăţişarea unui chip de femeie. Este obiectul terorizant şi fascinant despre care am vorbit mai înainte, principiul însufleţitor de care încearcă să se apropie şi nu poate bărbatul căzut la gânduri grele. În poemul citat, fiinţa enigmatică primeşte determinări noi. Unele s-au şi văzut: să aibă un *ce* misterios şi dulce, bunăoară. Dar frumuseţea n-ar fi întreagă şi profundă dacă n-ar avea şi o latură morală. Idealul lui Alecu Văcărescu este ca frumosul să fie şi bun, ca idealul grecilor şi al esteticienilor kantieni. Iată în propoziţiile lui tremurătoare şi împiedicate exprimarea acestui gând:

„Când voi zice frumuseţe,
Voi şi *suflet cu blândeţe,*
Cu *simţiri*, cu *isteciune*
Depărtat de-nşelăciune" (s.n.).

Frumuseţea desăvârşită, divină („care poate să numească/ fitecine şi cerească") are, după acest improvizat filozof al erosului, menirea să „mângâie", să îndulcească o vedere omenească şi să sporească plăcerea privitorului. Faptul nu este posibil dacă cele trei elemente (*apa*, *verdeaţa* şi *frumuseţea*) nu sunt împreună:

„Tot un fel sunt trele
D-opotrivă între ele".

Alecu nu rămâne însă prea mult filozof. *Triada* nu-l duce, probabil, prea departe. Revine la *focul* şi la *pedeapsa* lui peste fire, căutând alte arme pentru asediu. Între ele, redutabilă este arma moralei. Zvăpăiatul

Alecu devine cicălitor, tună împotriva „făţăriilor", denunţă pe cei care îşi bat joc „pintr-ascuns" şi caută să strice mai curând pe inocenta femeie. Sfătuieşte pe inocentă să nu facă nici o mişcare „făr d-a face cercetări", ceea ce dovedeşte că stihuitorul are obsesia păcatului şi că fixează iubirea pe temeliile morale ale sincerităţii:

„Să aibă prieteşug
Curat, fără vicleşug".

Apare bănuiala, văzând argumentele lui Alecu, că totul este o scamatorie de profesionist al iubirii. Moralismul lui este, în orice caz, suspect. Poetul pare mai sincer şi are mai mare haz atunci când jurămintele iau direct drumul clişeelor de epocă. Găsim, cel puţin, o prefăcătorie care nu mai este cusută cu aţa albă a moralei.

III

Nicolae Văcărescu. Spiritul auster şi chibzuit al familiei

„Să plângi cu inima înfrântă şi cu duh slobod."

Nicolae, al doilea fiu al lui Ienăchiţă Văcărescu, foloseşte şi el armele familiei (jeluirea, oh-ul, ah-ul), dar nu mai este un captiv necondiţionat al iubirii. Focul nu-i mai pare purificator, suferinţa nu mai este dulce („amărâtul trai"). N-are darul de improvizaţie al fratelui său şi nici rafinamentul părintelui. Este un spirit mai realist şi mai auster: duce o viaţă retrasă, urăşte luxul şi petrecerile şi, din această pricină, este adesea mustrător faţă de fratele şi nepotul său, Iancu. Acestuia din urmă îi scrie la 6 iulie 1812: „nu sunt mulţumit dă dumneata, p-acii, pentru că dormi mult, pentru că până a te găti, faci multe ceasuri, că nu vei a scoate pricinile, înaintea dumitale şi, mai la urmă, că ţii pricinile câte douo şi trei zile, fără a le cerceta"*.

Aceluiaşi Iancu, mai apropiat de firea petrecăreaţă, galantă a Văcăreştilor, îi trimite odată cu prefaţa celebrei gramatici a lui Ienăchiţă câteva rânduri ambiţioase şi profetice: „trimit ca să te invitez şi să te aţâţ ca să te aprinz, să te fac să fii mai viu, mai mult decât eşti şi apoi, tot ce am păţit şi eu, ca să te fac să-ţi aduci aminte, cu toată puterea şi virtutea duhului, şi a inimii, şi a cugetului ce porţi, ce au fost părinţii noştri: tată-tău şi moşu-tău şi să plângi cu inima înfrântă şi cu duh slobod... Ah, ramură a trunchiului celui obişnuit în slavă şi laudă".

Nicolae are, nu mai încape vorbă, firea unui moralist, rândurile de mai sus sunt admirabile, fraza acoperă bine gândul iute şi profund. Este

* *Apud* Al. Piru, introducere la *Poeţii Văcăreşti*, „Versuri alese", ediţie de Elena Piru, E.P.L., 1961; pentru citatele din versuri am folosit aceeaşi ediţie.

gospodarul unei familii risipitoare, cel care-i apără reputaţia şi-i chiverniseşte bunurile spirituale. Versurile nu mai au cursivitatea şi frumuseţea scrisorilor. Suferă şi el de boala familiei, dar, e limpede, n-are vocaţie erotică. Strâmtorat şi temător, nu se lasă târât de pasiuni şi, în genere, temperamentul lui este cuminte, ponderat, n-are nebunia lui Alecu. N-a trăit, cu toate acestea, mult (1784-1825), iar poeziile lui sunt în număr de opt, între care unele de două sau patru versuri. A căuta în ele un proiect spiritual, un *peisaj* este o exagerare. Singurul fapt ce se observă la lectură e pofta şi voinţa de tihnă a îndrăgostitului. Tot ceea ce scrie Nicolae pare o invitaţie (rugăminte) la buna orânduială a firii. El vrea să evadeze din starea de boală: „să fiu în odihnă", liniştea fiind adevărata fericire: „să am fericire". Puţinele imagini literare sugerează o progresivă retragere, o sistematică împotrivire faţă de nebuniile sentimentului. Nu-i place să trăiască în văpăi, ca Alecu, şi nici nu caută jertfă. Atins de melancolie, el vrea *scăpare*, se roagă – dar fără patetism – şi cere *blândeţe*, blândeţea fiind, după el, starea ideală a iubirii:

„În noian de întristare, când s-o afla cineva,
Cum să-şi mai afle scăpare, când şi dragostea nu va,
Dragoste, fii milostivă, la amară starea mea,
Lasă, nu mai sta-npotrivă şi blândeţea iar ţi-o ia".

E mulţumit, în consecinţă, atunci când, amorezat, află o veste bună şi inima *îşi dă în fire*, revine, altfel zis, la starea de tihnă:

„Tocm-aşa fără-ndoială
Cu firească orânduială
Acum şi inima mea
D-o dumnezeiască ştire
S-au mai dat şi ea în fire
S-a-nceput a să-ndrepta".

Îndreptarea, întoarcerea la *orânduiala firească*, intrarea în normalitate – astea vrea Nicolae Văcărescu, poet fără prea mare imaginaţie sau, mai bine zis, poet cu o imaginaţie de moralist rece şi comod. Când, totuşi, îşi iese din fire, se vaită biblic:

„Amărâtul al meu trai
Iad îmi pare, iar nu rai!",

jinduind mediocra *odihnă*, fericirea traiului fără petreceri şi necazuri. Aici găseşte el dulceaţa, nu în vârtejul de foc şi în suspinurile lungi. Nicolae nu cultivă taina, tăcerea neavând dar (har). El se hotărăşte să dea totul în vileag, fără a spune însă nimic concret. Ienăchiţă şi Alecu promiteau tăcerea cea mai adâncă, dar deconspirau, în acrostih, numele Zoicăi, Lucsandrei sau Elencăi. Nicolae ameninţă să spună lucrurilor pe nume, dar nu dă, în fond, nici un element concret care să ne poată duce spre izvorul suferinţei lui:

„Ticălosul al mieu piept,
Lasă taina, spune drept,
Arată ce pătimeşti,
Şi d-al cui foc te trudeşti

Că focul ce te-au pătruns
Nu mai e să stea ascuns,
Iar să taci e în zadar,
Că tăcerea n-are dar.

Când un suspin te vădeşte.
Taina ce-îţi foloseşte?
Crapă dar ş-o dă dă faţă,
Dă te-ai curăţi de viaţă".

Versurile sunt lămuritoare pentru firea gospodărească a lui Nicolae. Frica lui cea mare este să nu crape sau, dacă crapă, să nu crape în zadar. Vrea să scoată demonul din sine, să se cureţe, să fie din nou în odihnă. Nu poate trăi prea mult cu o taină, cum nu poate trăi în incertitudine. Voieşte, negreşit, o confirmare, un pic de nădejde, numai astfel traiul devine *dulce* (obsesia tuturor poeţilor de început), cum aflăm din alte versuri:

„Un pic dă nădejde d-aş şti c-o să-mi vie,
Şi traiul mai dulce că poate să-mi fie,
Atuncea şi viaţa mi-ar fi doar mai scumpă,
Şi aţa ce-o trage n-aş vrea să să rupă".

Bine chibzuitul Nicolae se gândeşte mai bine la moarte decât să trăiască în insecuritatea sentimentului („când de nădejde dă leac nu se simte"). Să se rupă, deci, aţa, poate astfel sufletul va găsi, în moarte, *odihna* râvnită.

Avem toate elementele pentru a spune că plăcerile sufletului încep, la Nicolae Văcărescu, de la un anumit grad de ordine şi că ele nu trebuie să zdruncine temeliile firii. De aceea toate fantasmele iubirii se mişcă într-un climat de izolare şi uscăciune, fără nici un contact cu elementele însufleţitoare, fecunde din afară.

Sub puterea modelelor lăsate de înaintaşi, Nicolae meditează şi el la alcătuirea şi foloasele iubirii, zicând, într-un loc, că iubirea este „sufleţire de duhuri isteţe" (o definiţie, în fond, frumoasă; trimite gândul spre dimensiunea spirituală a iubirii: îndrăgostiţii sunt cuprinşi nu numai de *sufleţire*, dar şi *duhurile* (spiritele) lor au devenit *isteţe*, subţiate, adică, de conştiinţa iubirii). În fine, iubirea, pentru a putea produce *mângâiere* (să observăm suita de note medii), trebuie să fie blândă („de-ai fi cu blândeţe"). Într-un vers nesigur: „eşti inimă trufaşe în treză plăcere", dăm peste o sintagmă în jurul căreia se poate specula. „Treză plăcere" ar sugera bucuria spiritului în dragoste, veghea conştiinţei în patimile trupului. Ideea nu-i străină de mentalitatea uscatului Nicolae, care ţine, în altă parte, să convingă că existenţa lipsită de iubire este fără rost. În versurile ce dezvoltă acest gând vedem însă prea uşor prestigiul modelului părintesc:

„A trăi fără-a iubi
Mă mir ce trai o mai fi!
A iubi fără-a simţi
Mă mir ce dragoste-o fi!...".

Poezia arată o oarecare virtuozitate şi o iubire moderată de efecte obţinute prin alăturarea noţiunilor contrastante, în genul: „în rai fără tine e moarte, e gheaţă/ Ş-în iad lângă tine e bine, e viaţă". Nicolae îndoaie mai bine fraza decât fratele său, Alecu, aspirând la rafinamentul şi faima tatălui. Nu ajunge la formule memorabile, versurile rămân uscate, prea dialectice pentru gustul modern. Nu este mai puţin adevărat că în confesiunile lui stăpânite putem descoperi un capăt al poeziei de concepţie de mai târziu. *Treaza plăcere* este un prim semn. Nicolae introduce în poezia galantă a Văcăreştilor o notă de austeritate, punând un prag (ordinea firească, dragostea cu socoteală) în calea plăcerilor şi a anarhiei simţurilor. *Discursul* său a devenit preponderent moral. Figura lui lirică este *retragerea* şi legea morală pe care o recomandă e *cumintenia* (temperanţa). Nicolae Văcărescu plânge, adevărat, cu inima înfrântă, dar nu are totdeauna duhul slobod.

IV

Iancu Văcărescu. Psihologia unui poet profesionist

„D-amărunt privind natura
.....
Ochiului s-arăt grămadă
.....
Orice glas mie-mi vorbeşte
Orice ton eu înţeleg
.....
Firei voi să dau răspuns,
La simţirile-nălţate
Al meu glas e neajuns."

Al patrulea poet al familiei, Iancu, este omul altui veac. Cu el intrăm în sensibilitatea secolului al XIX-lea, în faza ei de început, sincretică şi confuză. Iancu Văcărescu are deja psihologia unui poet profesionist. Are ironie, are siguranţă în ceea ce scrie şi atacă toate formele lirice. A treia generaţie a Văcăreştilor este deja instalată în literatură. Vaietul bunicului întemeietor nu se mai aude în poemele sofisticate ale nepotului obosit de prea multă ştiinţă. Iancu n-are îndoieli asupra limbajului. N-are îndoieli nici asupra posibilităţilor lui de a *ceti* firea:

„Orice glas mie-mi vorbeşte,
Orice ton eu înţeleg".

Au dispărut, în consecinţă, din poeme ezitarea lui Ienăchiţă şi neştiinţa aceea jumătate adevărată, jumătate jucată din poeziile lui Alecu. Iancu vede şi aude totul, încrederea lui în simţurile care „văz deosebire/ de simţit şi de simţit" este enormă, fiind însoţită de un neascuns orgoliu:

„Orice ton eu înţeleg...".

N-a trecut nici o jumătate de veac şi registrul poeziei s-a schimbat odată cu mentalitatea creatorului faţă de obiectul artei lui. Iancu este un moştenitor spiritual fără complexe, spiritul lui este robust şi firea sociabilă. Are prieteni şi laudă *prieteşugul*, n-are, în orice caz, acel sentiment de solitudine în cultură (dat de lipsa modelelor culturale) pe care-l aveau stihuitorii de dinaintea lui. Actul de a scrie trece pe primul plan. Cu Alecu ne aflăm încă în faza oralităţii, a cântecului. El *zice* versurile sau pune un intermediar să le *zică*. Acest mesager este, de regulă, lăutarul. Cântecul are o destinaţie precisă şi un protocol pe care poetul îl respectă. El inventează în interiorul unui cod preexistent. Codul prevede o *închinare* (*salut d'amour*), o umilinţă ceremonioasă, un elogiu al obiectului erotic şi o *tornadă*. Semnele acestei oralităţi se estompează în discursul liric al lui Iancu Văcărescu. Consultarea muzelor (lectura, reveria) intră ca punct obligatoriu în programul zilnic al poetului:

„Muzele, ce-mi sunt dragi foarte,
Aveau ceasul hotărât,
Când cu cei carii n-au moarte
M-întâlneau numaidecât".

Versurile nu mai sunt făcute, aşadar, la întâmplare, sub presiunea circumstanţelor. Nu mai sunt notate prin condice gospodăreşti şi uitate acolo până ce un fiu sau un frate binevoitor le descoperă. De la *versuri*, Iancu trece la *Poezie*, adică la un proiect spiritual. Publică mai multe culegeri de poeme, devine, altfel zis, autor, este lăudat, laudă la rândul lui pe alţii, o generaţie întreagă îi recită cu evlavie versurile întristate. Scrie epistole în versuri, primeşte răspunsuri în acelaşi fel, poezia fiind, pentru el şi pentru alţii, o formă de comunicare cu o sferă largă de cuprindere: de la amor la politică. Neîncrederea în formele de expresie, manifestată ici-colo, pare mai degrabă o cochetărie de om instruit sastisit de *citera* lui. Când în *Primăvara amorului* Iancu spune că:

„La simţirile-nălţate
Al meu glas e neajuns",

se înţelege uşor că este vorba de o obişnuită figură de stil. Dimpotrivă, *glasul* exprimă totul, *citera* zbârnâie, coardele ei sar din când în când

(„Când la câte vream să-mi spuie/ Coardă, coardă se spărgea") din pricina tensiunii interioare, a preaplinului. Poetul alegorizează pe această temă: cere „instrumentului" să cânte „lucru greu" pentru care Apolo însuşi varsă sudori. „Nimenea la cale-o scoate", zice, dramatic, poetul, însă nimenea nu-l poate crede cu adevărat. El se descurcă, dimpotrivă, bine, convoacă zeii cunoscuţi (Marţ, Baccu, Neptun, Minerva, Joii) şi cheamă în ajutor simbolurile culturale reputate pentru a-şi susţine tema. Apare, de altfel, o mică diferenţă între a *cânta* şi a *scrie*. Iancu *scrie* fără dificultate, dar *cântă* greu. Asta vrea să spună că simţirea este înaltă şi vorbele n-o pot reprezenta cu fidelitate. Moft, încă o dată, de poet care se preface că nu poate spune totul, că inspiraţia o ia înaintea cuvintelor. Simptom, în acelaşi timp, al sensibilităţii preromantice pentru care imaginaţia este superioară limbajului.

Proiectul lui Iancu Văcărescu este ambiţios şi infinit mai complex decât acela al predecesorilor. El scoate, întâi, poezia din *iatac* şi-o duce în *natură*, încercând chiar să-i dea, prin câteva elemente, dimensiunea universalului. N-are, adevărat, simţul cosmic pe care îl vom găsi în poezia română ceva mai târziu, dar sunt indicii că ochiul poetului priveşte curios în jur şi gândul bate departe. În discursul său intră apele, munţii, frunza, valea, *firea*, câmpiile de la poalele Carpaţilor, surpăturile unui oraş vechi (*istoria*, deci), mitologia şi, sub formă de simboluri gata făcute (cunoscutul pasaj despre Amor din Anacreon), intră şi cultura ca experienţă a spiritului şi punct de referinţă pentru imaginaţie. Ca să exprime o temă (atotputernicia Amorului în lume), Iancu face mari ocoluri, complică discursul, introduce mai multe planuri (mitologia, istoria, geografia), încercând să le adune într-o alegorie măreaţă. Discursul rămâne, în esenţă, didactic, iar instrumentele lui sunt: descripţia, evocarea, reflecţiunea morală, comparaţia prestigioasă, adică tot instrumentele vechii poezii. Metaforele sunt rare şi convenţionale (*viaţa firei*, *pomu-nădejdii*, *cornu-nbilşugării*, *uşa-nădejdii*, *steaua simţirei*), dintre acelea care, din pricina repetiţiei, şi-au pierdut orice sens liric. Iancu nu se osteneşte să le înnoiască sau nu-şi dă încă seama de rolul lor în poezie.

Metafora recreează, în genere, universul stabilind legături noi între lucruri, imposibile pe altă cale. Ea poate zdruncina logica şi poate impune o nouă ordine în univers: aceea a imaginaţiei. Comparaţia şi celelalte figuri ale vechii retorici confirmă (şi, la poeţii buni, adânceşte) ceea ce deja există în planul realului. Nu este exagerat a spune că, îndată ce metafora trece pe primul plan, începe o nouă vârstă a liricii.

Iancu este, printr-o parte importantă a sensibilităţii şi culturii lui, un poet de veche mentalitate. Sentimentul nou se manifestă la el prin deschiderea discursului spre formele lumii materiale, transformarea istoriei şi a mitologiei în obiecte de reflecţie lirică. Materia este, pentru el, *natura*, *firea*, particularizată, s-a văzut, prin câteva elemente : *vârful de delişor*, *apşoara*, *crâng-înveselit*, *valea*, *filomela*, ruinele unei cetăţi faimoase etc. Acestea constituie în cea mai complexă compoziţie a sa, *Primăvara Amorului*, peisajul intim, figurat prin „căscioara" aşezată pe vârful unui deal lin, nu departe de o „gârliţă", deasupra unei vâlcele înflorite, unde mieii „pasc, alerg, se joc, şăd". Este peisajul clasicei pastorale. Iancu îi adaugă bucuria muncii agricole, plăcerile cinegetice, pescuitul, lectura, satisfacţiile gastronomice şi, element nou în poezie, meditaţia asupra *făpturii* care învârte totul de sus :

„Muncă, luptă, călărie,
Jocuri, umblete pe jos,
Mă-ntăreau cu veselie
Şi-mi dau-nvederat folos.

Curăţia şi măsura
Masa mea împodobea,
Mulţumea stomah, ochi, gura ;
Dar mă sătura d-abia...

.....

De-amănunt privind natura
Planeţi, răsărit, apus,
Stăm gândind : Aşa făptura
Cine-or fi-nvârtind de sus ? ".

Aici se opreşte gândul îndrăzneţ al lui Iancu. Nu trece hotarul ce desparte tărâmurile. Este mulţumit cu ceea ce poate stăpâni :

„Ş-însumi mulţumit cu mine
Mă duceam şi mă culcam"

şi, după evaziunea provocată de Amor, se întoarce la peisajul său intim : câmpurile smălţuite, iarba pe care strălucesc băşicuţele de rouă, turmele de oi care *zbiară plăcut*, taurii care mugesc apăsat, căluşaua care nechează, albinele, rândunelele, ciobăniţele care cântă etc. Nu se poate

zice că Iancu Văcărescu are o percepţie mai profundă a lumii fizice pe care, se vede bine, vrea s-o sacralizeze. Natura ajunge la el prin intermediul literaturii. „Priza" dintre sensibilitate şi lucruri nu se produce decât în acest plan convenţional. Cutare vers : „d-amănunt privind natura" indică o voinţă de profunzime, însă promisiunea nu este împlinită. Ar trebui alt ochi şi o altă concepţie, dezbărată de clişee, pentru a putea intra în contact cu elementele materiei. Neputând pătrunde înăuntru, spre profunzimi, imaginaţia caută altă cale de a defini natura : prin aglomerarea de noţiuni din sfere diferite. Există în poem un mic proiect în această direcţie :

„Ochiului s-arăt grămadă
Turnuri, case, vii, grădini,
Munţi verzi, munţi de o zăpadă
Lucitoare fiind plini",

însă proiectul nu este dus până la capăt : ochiul aleargă prea repede de la „mii de mii de stele" (capătul cosmic al acestui mic univers literar) la stomahul mulţumit de bunurile pământului. În locul unei *grămezi* de obiecte materiale definite prin însuşirile şi forţa lor de a provoca sensibilitatea lirică, apare o *grămadă* de obiecte trecute deja prin literatură. Discursul literar al lui Iancu Văcărescu este acaparat de ele. Ienăchiţă se lupta cu limba, Iancu se luptă cu convenţiile limbajului poetic. Figura lui poetică se defineşte printr-o exagerată *aglomerare* („grămădire") de noţiuni, printr-o citare în lanţ. Aleg la întâmplare câteva versuri :

„Mândrie, primejduială,
Frică, temere, necaz,
Vreme, lipsă, osteneală,
Împotrivă-i n-au obraz"

sau în altă parte :

„Satiri, Fauni şi Menade,
Pan, Silvan, Hamadriade,
Poeţi, Eroi, Zâne, Zei...".

Se manifestă şi la Iancu *lipsa de saţiu* a familiei, dar nu într-o singură direcţie, nu în interiorul unei pasiuni unice. Erosul ascunde la

el o voinţă impresionantă de cuprindere în orizontal, o poftă uriaşă de a aduna elemente din planuri diferite. Iancu este *un poet al juxtapunerii*, al obiectelor neaglutinate, fără putinţa de a forma o sinteză, pentru că de regulă lucrurile intră în poezie sub forma clişeelor literare. Chiar tradiţionalul *ohtat*, bunul familiei, devine la Iancu Văcărescu „un grămădit ohtat" (*Călătoria*), iar suspinurile vin totdeauna în valuri (*Nemulţumire cu nădejdea*):

„Înfocate scoţ suspinuri
Tot în valuri, tot în chinuri,
Ce fac, mă primejduiesc".

Există o anumită foame de noţiuni şi dorinţă de expansiune în lirica lui Iancu Văcărescu şi asta se vede mai bine în baladele lui, dintre care una, *Peaza rea*, arată o mişcare extraordinară a fanteziei. Formula poetică permite trecerea rapidă de la un câmp de percepţie la altul, salturile acrobatice, mişcarea nebună a determinărilor, cum se întâmplă în acest remarcabil portret al Vrăjitoarei:

„Ne întâlnirăm c-o vrăjitoare,
Fermecă lună, fermecă soare:
La mormânt urlă, cu scrâşniri plânge,
De morţi când seul, fălci, oase strânge,
Aci făclia neadormită,
Dospeşte, aprinde, cade uimită;
Apoi se scoală, fuge nebună,
În vas de nouă fraţi sânge-adună.
De bătrân câine culcuş ia-n gheară,
Îl răsfrământă-n turlă de ceară.
De sânger beţe, d-alun nuiele
Frige şi fierbe pe trei ulcele.
Fără zăstâmpuri toacă din gură
Descântec, hrană şi băutură.
Gât de lup unuia arătase,
Cocoşel negru-n sânu-i băgase,
Se despuiese, se despletise,
De trei ori casa îi ocolise,
De treizeci poştii în depărtare
Pornindu-l fuga pe băţ călare,
În trei minute s-ajungă-l face

Cu neplăcuta-i să se împace.
Ucigă-o toaca! bată-o pustia!
D-ale ei fermeci mi-e rea soţia:
D-ale ei vraje noaptea mă lasă
Şi ziua toată nu dă p-acasă,
Când va o culcă, când va o scoală
Mintea-i prăjaşte în oala goală".

Elementele au, aici, mai multă concreteţe. *Îndesarea*, *grămădirea* formează o unitate, fiind posibilă coeziunea dintre părţi.

Ca poet erotic, Iancu Văcărescu duce mai departe, cu elemente noi de decor, mitologia familiei: aceea ridicată pe un imens suspin. Dragostea e un „magnet dulce", un „foc greu" în piept, o tovărăşie plăcută şi o gârlă de suspinuri pe care poetul, fire comodă, le vrea cât mai uşoare („suspinuri, fiţi mai uşori"). Simbolul jelaniei în iubire devine, acum, *filomela*, iar cadrul ei de desfăşurare este *crângul*, *pajiştea* în ambianţă nocturnă. Apare şi plăcerea în suferinţă:

„Ş-îmi place ceasul de chin,
Voi pururea să suspin",

însă acest om *simţitor* şi *pătimaş* nu stăruie în jertfă şi amărăciune. Nu vrea să se „primejduiască", cum zice într-un vers citat înainte. Caută simpatia, şi „glasul de cuget" se arată a fi mai puternic decât glasul simţurilor. Recomandă, în toate, „tarea răbdare" şi, într-un *Răspuns la plângerea unui înşelat de o femeie*, se arată sceptic privitor la femei:

„Eu ştiu că ele şi adormite
Izdovesc lucruri mai negândite...
.....
Din multe pătimi eu am ştiinţă,
Ş-aş zice multe de-a lor fiinţă,
Dar e un lucru ce treaba strică!
De femei, frate-ţi spui drept, mi-e frică!".

Învinuirea, care a devenit deja o tradiţie în poezia Văcăreştilor, ia la Iancu forme mai agresive. *Adevărat iubita*, compoziţie în trei părţi, dezvoltă întâi tema, reluată mai târziu de Eminescu, a cruzimii femeii (*nemilostive*) şi a vieţii fără rost. Soluţia este moartea răzbunătoare a bărbatului:

„Dar după moarte-mi să nu crezi că vei avea scăpare
De împizmuită umbra mea, a te urma oriunde:
O vei vedea prigonind inima-ţi fără de lege...",

pentru ca, în partea a doua, să îndulcească reproşul şi poezia să devină o seacă speculaţie despre simbolul sufletului. Încheierea este mai profană; înamoratul someză pe îngerul crud să-i fixeze neîntârziat o întâlnire:

„Curând spune-mi locu, vremea".

Criza de gelozie de la urmă („Te tem d-orice umbră mică...") este în spiritul unei galanterii obosite. Iancu Văcărescu este mai inspirat în câteva imitaţii de cântece bahice unde elogiază „marea sete" potolită cu „văduve, neveste, fete", de-a valma, luate de peste tot: „Prinz romînca d-orice loc". Aici nesaţiul Văcăreştilor găseşte o ilustrare mai convingătoare şi mai simpatic petrecăreaţă. În notele vesele ale canţonetei, Iancu rămâne, în fond, solidar cu proiectul lui liric bazat pe o imensă acumulare de lucruri, abstracţiuni, „închipuinţe" trecute, întâi, prin tiparele literaturii. *Discursul* său este, în esenţă, o suprapunere de mai multe discursuri dintre care unele foarte vechi. Sensibilitatea lirică nouă se află încă în faza alianţei cu formele anterioare. Iancu Văcărescu nu este un poet al rupturii, ci al coexistenţei.

V

Gheorghe Asachi. Pactul de fidelitate cu un model literar (Petrarca) şi cu un model erotic (Leuca-Laura). „A rezice" şi „a însmalta". Începuturile poeziei intelectuale. Despre „estimea", „ceimea", „însuşimea", „asemăluirea" şi „nestatornicia" lucrurilor. Asachi are şi el un *nesaţiu* al spiritului, dar nu are cuvintele potrivite pentru a-l exprima

„Când întinzi a tale aripi, tu, cugete-nfocate,
Şi-n noianul fanteziei te înalţi cu repegiune,
Căutând frumoase teme între cele luminate
Pentru lira-mi umelită, doritoare să răsune."

*

„Doritori de-o cătătură, de un sunet şi de-un vis"

*

„Unde tristul vers afla-voi, de-unde voi lua cuvinte
Să espun a mea durere şi-al meu plâns în care înot?"

Trebuie urmărită în această „dimineaţă a poeţilor" şi evoluţia lui Gheorghe Asachi (Herţa, 1786 - Iaşi, 1869), întâiul sonetist român. El acoperă mai multe epoci de creaţie şi mai multe stiluri lirice, de la cel anacreontic, folosit de primii Văcăreşti şi de Conachi, până la stilul clasicismului întârziat care, după 1830, se asociază cu temele şi muzicalitatea preromanticilor. Asachi este un om cultivat, un enciclopedist în felul lui, un iluminist bine chibzuit, specializat în mai multe domenii, un spirit, în fine, întemeietor, decis să ducă lucrurile la capăt. Cel puţin aşa îl prezintă biografii săi şi aşa îl recomandă, în fapt, acţiunile sale. Studiase arhitectura şi ingineria civică la Lyon, astronomia la Viena, trecuse la Roma (1808-1812) prin atelierele pictorilor (între ei, Canova) şi, întors în ţară, ţine cursuri de matematică teoretică, de geodezie şi arhitectură. Numai Heliade Rădulescu (mai tânăr decât el cu 14 ani), dintre contemporani, mai are această disponibilitate enormă pentru multe domenii şi acest *nesaţiu* al spiritului. *Nesaţiul* lui Asachi este însă mai puţin himeric şi, în mod cert, nu are dimensiunea mesianică a turbulentului şi imprevizibilului Heliade. Fiul clericului Lazăr (Leon) Asachi este un spirit constructiv, cu vocaţie de fondator, un om de oarecare rigoare. El vrea să unească ştiinţa cu artele, teologia cu geometria şi, până la un punct, reuşeşte. Scrie sonete, când e îndrăgostit, şi ridică, atunci când intră în viaţa publică, case şi poduri. Vocaţia lui fondatoare nu are graniţe. Înfiinţează gazete politice şi literare, pune bazele unui conservator filarmonic-dramatic şi unui institut de învăţământ superior (Academia Mihăileană), deschide şcoli de arte şi meşteşuguri şi multe şcoli „ţinutale", şcoli săteşti, încurajează teatrul şi scrie el însuşi piese de teatru, în fine, inginerul civic citeşte în mai multe limbi străine (germană, italiană, franceză, engleză şi, probabil, polonă). Ridică la Piatra-Neamţ o fabrică de hârtie, editează calendare pentru popor, deţine mai multe funcţii publice, ajungând până la rangul de agă (1827), traduce din clasici şi din romantici (Lamartine), este agent diplomatic la Viena (1822-1827) şi, printre atâtea ocupaţii, are timp să organizeze Arhivele Naţionale pentru a strânge şi conserva documentele privitoare la istoria naţională. Portretele din epoca bătrâneţii arată o figură austeră, repliată în ea însăşi, cu o privire bănuitoare, necomunicativă. În tinereţe chipul lui, desenat de Giovanni Schiavoni şi de Iosif Bayer, este însă luminos, relaxat. Îmbrăcat evropeneşte, cu părul bine coafat şi cu o mustăcioară discretă, cu mâinile fine aşezate pe braţele unui fotoliu de epocă, junele Asachi pare un romantic ce tocmai s-a întors din Occident într-o Moldovă natală unde toate sunt de făcut.

Este gândul înalt ce animă pe acest spirit fondator social şi cultural cu lecturi bune din Horaţiu, Dante, Petrarca, Boccaccio, dar şi din Doamna de Staël, Ossian şi Lamartine. Şi în privinţa poeziei, instrucţia lui este bogată, peste nivelul, oricum, al contemporanilor. Cunoaşte ştiinţa versificaţiei şi, încă din 1813, începe să-şi alcătuiască un dicţionar de rime (*Rimario Moldavo*), ca mai târziu Eminescu. Ideile despre poezie sunt răspândite prin articolele sale despre rolul culturii în formarea şi educaţia naţiei şi, puse la un loc, nu constituie o teorie cu elemente originale. Ele spun, totuşi, ceva despre această „fiică a simţirii" care este poezia şi despre arta/ştiinţa de a versifica. Mai ales sub aspectul din urmă sunt de reţinut câteva observaţii. Este convins, de pildă, că în poezie se cuvine „a se modela dupre versificaţi italiană", nu după cea franţuzească, cum fac „giunii" fără modele clasice („Ierusalimul liberat", *Gazeta de Moldavia*, 7 mai 1853). Dintre ramurile poeziei, aceea care ţinteşte, după socotinţa sa, „mai mult către folos" este fabula („basna") pentru că, explică el într-un text din 1829 (*Despre literatură*), „scoposul acestei poezii didactice este prin zugrăvelele alegorice şi satirice a da învăţătură de moral"*)... Ideea acestui *scopos* revine în mai toate poemele, nu numai în fabule. În privinţa fabulei, dă câteva puncte de reper : indianul Locman, frighienul Esop, „franţezul Lafonten" (sic)... Pe toţi aceştia şi pe alţii îi numeşte „fabulografi", printre ei fiind Asachi însuşi, autocitat cu modestie : „Am făcut în limba românească oarecare încercări". Încercările, adaugă el, au ars în 1827 laolaltă cu alte „manuscrisuri de traghedii", versuri lirice, însemnări matematice etc.

Din aceste notaţii reţinem, dar, predilecţia pentru fabulă şi satiră şi *scoposul lor moral*. În alt loc (*Înmormântarea lui poeta Ghete*, 1832), vorbeşte de „genia" (duhul) care, alături de „talant, haractir moral şi sârguinţă", formează însuşirile unui mare poet. Cu el se poate „înmândri" un veac. În fine, mai numeroase şi mai exacte sunt reflecţiile despre limbă. Curios, Asachi care bricolează uneori atât de neîndemânatic limbajul său poetic are păreri juste în privinţa limbii literare. Este, pe bună dreptate, împotriva „paradoaxelor" şi „stihiilor" din construcţiile lingvistice şi cere forme mai simple, „dupre firea limbei române". Formele bune trebuie căutate, după el, în „pergamente împulberate", adică în cărţile bisericeşti, în vechi manuscrise şi în cuvintele aflate „în

* Informaţiile biobliografice şi citatele din scrierile lui Asachi sunt luate din Gheorghe Asachi, *Opere*, vol. I-II, ediţie critică şi prefaţă de N.A. Ursu, Minerva, Bucureşti, 1973, şi din George Sorescu, *Gh. Asachi*, Mineva, 1970.

gura popoarelor a deosebitelor provinţii române", adică în limba vorbită de toţi românii. Este, în ordine firească, împotriva dezbinărilor regionale, vrea unitatea limbii şi nu priveşte cu ochi buni sistemele latiniste, italieniste sau galiciste... Nu va manifesta totdeauna, cum se dovedeşte, această regulă, va reînvia el însuşi multe, prea multe „cuvinte părăginite" aflate în manuscrisele vechi şi va compune, neinspirat, altele care parazitează azi în textele sale. Când parcurgi glosarul versurilor sale alcătuit de N.A. Ursu, constaţi că limba literară ulterioară a ţinut prea puţin cont de vocabularul sonetistului moldav. Cele mai multe cuvinte (slavonisme, grecisme, latinisme) au ieşit pe cale naturală din uz, pe altele le consultă azi doar filologii sau filozofii care vor să deducă o filozofie a fiinţei din gramatica limbii, cum ar fi, de pildă, „estime" (fiinţă, existenţă). Mai pot fi amintite „ceime" (calitate), „însuşime" (însuşire, calitate) ori „asemăluire" pentru asemănare şi „binezicere" pentru binecuvântare. Unele sintagme sună frumos în bizareria şi vechimea lor, cum ar fi „a dezdăuna" (a despăgubi), „disfătuire" (sfătuire a nu face ceva), „a (se) disţăra" (a se expatria), „maiestros" (lucrat cu măiestrie), „meneştergură" (şervet, ştergar), „nemernic" (cu sensul de pribeag), „profum" şi „a profuma" (pe care îl aflăm şi la Bolintineanu şi la alţi poeţi de la mijlocul secolului cu sensul, evident, de parfum şi a parfuma), „putincios", „vizunie" (vizuină) şi „auzitor" pentru ascultător etc...

În ceea ce priveşte „onomatologhia" (onomastica) românească, Asachi se arată, iarăşi, conservator, căci se opune modei de a imita pe alţii. Este, de pildă, împotriva lui „escu" pus la sfârşitul numelui de familie; el vrea ca românii, latini fideli, să păstreze pe „anu" şi pe „ilă". N-a avut succes. „Escu" a învins în onomastica românească. Este suspicios şi faţă de îmbulzeala neologismelor în limbă. Vrea, încă o dată, respect faţă de „firea limbei", vrea reguli, „sistemă lămurită", vrea ca „scriptura" (scrierea, scriitura) să rămână curată, lămurită, unitară pentru toţi românii. Omul literat bun, folositor este, după el, cel care păşeşte cumpătat şi vigilent prin spaţiul clasicităţilor şi „în lumea cea cugetătoare a speculaţiilor matematice" sau în lumea „cea înfărmăcată a poeziei" sau pe „ştenă" (în teatru) slujind, astfel, adevărul şi frumosul, nu „neastâmpărata mediocritate". Numai astfel *omul literar* va îndeplini *scoposul* său şi va sluji genia naţiei pe care, se vede limpede, poetul petrarchizant o venerează...

*

Nu trebuie ignorat, cu toate acestea, efortul lui Asachi de a aduce temele mari în poezie şi de a crea, în fond, o poezie de tip livresc care, atunci când este reuşită, poate sugera emoţiile intelectuale şi neliniştile profunde ale fiinţei. Tot Asachi este primul, trebuie să recunoaştem, care vrea să construiască o mitologie lirică personală în relaţie cu altă mitologie, mai vastă, de ordin naţional. Călinescu a semnalat acest fapt, observând, corect, că împiedicatul la limbă Asachi proiectează în miturile româneşti (mitul, de pildă, al Dochiei – mitul formării poporului român) miturile greco-latine. Mitologia personală este compusă din elemente scoase, în esenţă, din cultura clasică, asociate – în spiritul epocii – cu alegoriile anacreontice şi, de bună seamă, cu motive şi meditaţii scoase din poemele lui Petrarca şi din poeţii minori petrarchizanţi din settecento. Asachi scrie o parte dintre sonete în italiană şi le traduce, el însuşi, mai târziu. Muza lui italiană este Bianca Milesi, fiica unui bogat neguţător milanez, o fiinţă cu simpatii carbonare şi opinii liberale, fascinată de ideile lui Vittorio Alfieri, autorul, între altele, al unei opere, *Il misogallo* (1798) – o adiţiune de sonete, epigrame, proze satirice antifranceze. Bianca „misogallistă", cosmopolită şi diletantă, cum o prezintă G. Călinescu, devine muza eternă a tânărului moldovean. O numeşte arcadian Leuca (Leufca, Lefca), Cinzia sau o răsfaţă cu nume mitologice, dedicându-i poeme pe care le semnează Alvir, Alviro, Corintio-Dacico, Alvir Dachienu sau Alviru Dacianu. Are pentru ea un sentiment de iubire spiritualizată care va dăinui până la bătrâneţe. Este, în termenii lui Conachi, „ibovnica [sa] slăvită", selectată din lumea saloanelor artistice şi politice italiene. O schimbare semnificativă de model cultural şi model erotic. Modelul îndepărtat este însă Laura lui Petrarca, simbolul iubirii platonice.

Scenariul poetic în jurul acestui model este însă, se va vedea deîndată, foarte apropiat de tradiţia amoroasă anacreontică. Deosebirea este că *of*-ul şi *ah*-ul, adică vaietele, chinurile lui Ienăchiţă Văcărescu şi Conachi, au în poemele lui Asachi o notă încărcat clasicizantă, exprimată într-o limbă de cabinet. Micile insule de lirism autentic trebuie căutate cu lupa în aceste propoziţii compuse de un filolog bizar care sapă în straturile graiului său nepregătit încă să exprime subtilităţile emoţiei intelectuale. Este, repet, marele complex şi principalul obstacol care stă în calea poeziei sale pregătite, altfel, să creeze, prin intelectualismul ei, o tradiţie necesară în lirica românească.

*

Ce spun astăzi aceste construcţii lingvistice savante şi întortocheate? Ce se observă întâi în *Sonete* nu este chinul creaţiei (acel sentiment real sau închipuit, repetat în versurile lui Ienăchiţă şi ale urmaşilor săi, de neputinţă sau neştiinţă de a pune în versuri neliniştile unei iubiri devastatoare!), ci grija de „a rezice" în altă limbă ceea ce a spus, infinit mai bine, marele model (Petrarca). *A rezice* este pentru Asachi verbul esenţial, acum – în tinereţea italiană – şi mai târziu. Putem trage de aici o primă concluzie, evident provizorie, despre principiile sale lirice: poezia începe cu reproducerea, imitarea unui model celebru, în fine, cu adaptarea sensibilităţii la o paradigmă preexistentă. Citim în sonetul din 1810, *Către Tibru*, aceste versuri mai bine articulate decât altele şi mai lizibile:

„O, tu, râule măreţe, ce întinzi a tale unde
Între şepte colnici, faima al Ausoniei vechite,
De la tine rechem astăzi, în durerile profunde,
Adăpost şi lin repaos lângă râpele-nverzite.

Mai plăcut şi senin aer nu-l aflai încă oriunde,
Văi, preluci, stânci, râurele ce atât să mă învite
Ca cea patimă-ncruzită care inima-mi pătrunde
S-o rezic în dulcea limbă al Italiei mărite.

Nici sunând pe fluier doine încă-n Dacia umbroasă
N-auzit-am în junie dulce viersuri aşa line
Precum sun-a lui Petrarca lira cea armonioasă.

Nici aiure mai duioase nu văzui, nici mai senine
Două stele-ncântătoare între graţii mai frumoase
Decât care lucesc astăzi preste ţările latine"

şi ce remarcăm? : prezenţa în versuri a referinţelor culturale (Ausonia, Petrarca), introducerea în acest proiect de ţară imaginară a elementelor de origine (*Dacia umbroasă*, doinele zise din fluier, peisajul – în genere – al lumii latine orientale!), în fine, o primă schiţă a ceea ce criticii tematişti numesc, s-a văzut, *spaţiul de securitate*, adică spaţiul în care se desfăşoară mitologia personală a creatorului. În cazul lui Asachi, spaţiul imaginar începe cu „văi, preluci, stânci, râurele", cu aer senin

şi plăcut lângă „râpele-nverzite" – spaţiul, cu adevărat, securizant pentru *patima [lui] încruzită*, adică proaspătă şi puternică. Peisajul acesta, comun în lirică, îi asigură – spune chiar autorul – „adăpost şi lin repaos"... Nu lipsesc din acest inventar poetic împrumutat „stelele-ncântătoare" în număr – nu se ştie de ce – de două. Să fie vorba de steaua Daciei şi de lira armonioasă a lui Petrarca, două graţii care strălucesc pe cerul lumii latine?... Mai clară este sugestia că în acest teritoriu deja saturat de modele şi de obiecte lirice rolul tânărului creator este să „rezică" o patimă „încruzită" (un sentiment de admiraţie). Impresia este că patima e provocată de lecturi şi nu domină fiinţa existenţială a poetului. Ea vrea doar să exprime ceea ce fusese deja exprimat, „să rezică" – repet – ceea ce altcineva a zis în chip exemplar. Nu este grav pentru început de drum, orice poet începe, în fapt, prin a copia pe marii maeştri. De-abia după mai multe exerciţii un poet adevărat îşi descoperă stilul propriu şi se desparte, atunci, de modelele protectoare. Asachi continuă să petrarchizeze elogiind în versuri lipsite de muzicalitate steaua care-i călăuzeşte viaţa, ferindu-l de *căi strâmbe şi rele* şi aprinzându-i „în sân" făclia spiritului (*Către Planeta mea*). Apare în acest rezumat al temelor lirice *corabia* (vasul) destinului în două versuri (singurele de altfel) ce se pot reţine: „De la ţărmul fatal vasul purcede/ Şi-amu, plutind prin marea de pieire", dacă trecem peste asperităţile graiului regional. „Ţărmul fatal", „marea de pieire" sunt construcţii lirice inedite în epocă.

Într-o imitaţie după Petrarca (*Laura*) apare sugestia de „naltă natură", de peisaj grandios, adică de natură împodobită, demnă de o mare iubire. Peste ea guvernează Amor şi prin ea se preumblă o zână mândră care „plouă har" şi prin „ochirea amorată" deschide florile şi arborii. Dintre arbori, Asachi citează întâi stejarul („stejarul cel umbros") care „domnează" în acest loc privilegiat. În altă imitaţie după Petrarca, peisajul este completat cu flori şi ierburi tinere care „tipăresc" urmele uşoare ale divinei doamne (Laura). Tot aici apar „pădurile anuoase", limpedea apă, plăcutele „ascunsuri" (adăposturi) răcoroase şi primul instrument muzical („o vioară de amor mirositoare"). O *vioară mirositoare?* Nu-i unica bizarerie. În *Dafne* remarcăm accente eminesciene („tânguind cu dulce murmurare") şi o construcţie lirică oarecum inspirată: „minuni ce-s mai presus de fire". Când Madame Blanchard întreprinde în 1811 la Roma un zbor cu aerostatul, Asachi compune un sonet în limba italiană ce va fi tipărit în *Giornale del Campidoglio* sub numele Giorgio di Moldova. Acesta numeşte aerostatul „sfera cea

stelită" şi laudă pe curajosul aeronaut cu aceste vorbe: „înmândrit – atunci natura de-o fiinţă – aşa dorită". Lucrurile încep să se lege: *naltă natură*, fiinţe cu puternic cuget care „înmândresc" existenţa. Deocamdată peisajul liric este solemn, înalt, plin de zâne fermecătoare şi ascunzişuri răcoroase şi aromate... Hasdeu este de părere (*Lumina*, 1863) că acest sonet este o capodoperă „prin fond şi formă" pentru acea epocă (de început de secol), când junele Asachi a scris-o. Din păcate, Hasdeu limitează drastic elogiul său pentru că nu se sfieşte să denunţe evoluţia „descântătoare" a poetului după acest debut: „Ei, bine, sonetul Domnului Asachi [...] e cea mai bună şi, am putea zice, este unica frumoasă poezie a pretinsului nostru *baş-poet*. Să fie astfel toate cântările domniei sale, eu nu m-aş sfi nici un minut de al dechiara Petrarca al românilor"... Hasdeu se înşală: sonetul dedicat Doamnei Blanchard nu-i unica şi nici cea mai bună producţie lirică a *baş-poetului* Asachi. Mai sunt şi altele, mai reuşite, cum vom vedea deîndată.

Trecând frontiera Moldovei, Asachi aduce cu sine miturile vechi. În câmpia Daciei descoperă negurile din râpa Aheronului („fantomă a nopţii oarbe"), pronia îndurătoare şi muzele în nemernicie – „mute" şi înspăimântate –, care nu pot scoate din uitare limba patriei (*La introducerea limbei naţionale în publica învăţătură*, 1828). Este o poezie ocazională cum sunt multe dintre scrierile lui Asachi. Când este inaugurată Academia Mihăileană (1838), poetul compară zidurile ei cu zidurile Troiei, convoacă pe „Gioe" din Olimp, pe Priamus, pe „Ahileus" şi pe Ulise, aminteşte de templele surpate ale Ilionului pentru a saluta „Reglementul" proaspetei Academii... Lirismul este, aici, complet asfixiat de referinţele clasice şi de versurile lipite de muzică. Mai limpede, mai melodios şi, prin aceasta, mai liric este sonetul dedicat lui Liszt (1847) unde, lângă Orfeu şi Euridice, apare şi un Demon care varsă un râu de magie. Un „nevăzut Demon" din care izvorăsc râuri de magie? Este, trebuie să admitem, imaginaţia unui poet care intuieşte deja noul curs al poeziei romantice, îndeosebi predilecţia pentru mister într-un decor, e drept, dominat aici de clasicităţi ilustre. Sonetul citat este cel mai izbutit, vreau să spun: cel mai lizibil, dintre sonetele acestui „Petrarca al românilor" care se luptă cu inerţiile sale şi impreciziile dialectului său. Dăm aici peste virtuţile care alcătuiesc codul estetic al lui Asachi: calitatea „înaltă" a lucrului sau a fiinţei, vocaţia „armoniei" sau capacitatea „estimei" (un termen pe care îl va prelua Noica pentru a crea o teorie întreagă despre *estimea lucrurilor*!) de a produce

armonie. Mitologia personală este dominată, acum, de mitologia lumii clasice, *estimea* de cărţile ilustre. Ce-i nou în poezie este sugestia de extaz al simţirii şi de farmec îmblânzitor al melodiei. Cu alte cuvinte, de virtutea orfismului. Dacă înfrânăm în noi idiosincrazia faţă de versuri aşa de rău înnodate şi atât de străpezite pe alocuri, putem prinde rafinamentul lor intelectual de dedesubt:

„Din cea zi de când Orfeos mărit zeu de armonie,
Pe-alăută-ncântătoare ţărmul tracic răsuna
Şi în estazul simţirei fiare, codrii şi părâie
Prin virtutea melodiei îmblânzindu-i fermeca,

Nu sunase pană astăzi în a Istrului câmpie
Mai puternic viers de-acela ce produce lira ta,
De-unde nevăzutul Demon un râu varsă de magie
Preste inimile noastre ce-s răpite-n unda sa.

De ai trece-n altă lume ca să-nvii pe Euridice,
De-ai pluti, nou argonauta, cătră Colhos fabulos,
Pe furtuna-i înfrâna-o şi pre tartar ai supune.

Dar menirea ta-i mai naltă, a ta soartă-i mai ferice,
Pronia prin al tău organ imnul cel armonios
Care îngeru-n ceri cântă pre pământ va să răsune!".

*

Asachi a scris, paralel cu sonete livreşti în care petrarchismul este fortificat şi, adesea, îngreunat de un clasicism obstinat, şi *ode* în care vorbeşte de rădăcinile latinităţii, de ţărmurile Ausoniei şi de surpatele turnuri ale Greciei şi Romei. Un poem din 1809 (*La Italia*) deschide seria „sociogoniilor" din literatura română, ce prin Eminescu vor cunoaşte o mare expresivitate poetică. Asachi începe cu Ausonia, cum am precizat, continuă cu geografia fabuloasă a Italiei, cu olivul şi laurul verde, cu mândrele monumente ale gintei şi cu „poporul de statui" creat de Fidias, pentru a ajunge la Columna lui Traian şi, de aici, la ideea lumii europene pe care o salută acum cu evlavie latinul din Dacia. Sunt, aici, mai toate elementele pe care le găsim în poezia zisă de evocare istorică de mai târziu. Asachi trage comparaţiile spre lumea italică într-un stil de o solemnitate rece:

„Vă urez, frumoase ţărmuri ale-Ausoniei antice,
Cungiurate de mări gemeni, împărţite de-Apenin,
Unde lângă laurul verde creşte-olivul cel ferice,
Unde floarea nu se trece sub un ceri ce-i tot senin,
Unde mândre monumente ale domnitoarei ginte
Înviază mii icoane la aducerea aminte!

Vă urez... că cine poate fără dor, făr-umilinţă,
Acea pulbere să calce, ai eroilor mormânt,
Ce în curs de ani o mie a stătut în biruinţă
Ş-astăzi vii sânt prin esemple de virtute şi cuvânt,
Încât în asemănare nu a fost, subt orice nume,
Mai măreţ, nimic, nici trainic, de când omul este-n lume!

Pe a Tibrului şes Roma tăbărâtă-i ca un munte
Din palaturi surupate şi mormânturi adunat,
Între care Capitolul o căruntă nalţă frunte
Ce de barbari şi de timpuri cu respect i s-a păstrat;
Unde un popor de statui a lui Fidias urzire,
Vânta Greciei ş-a Romei îmi arată la privire.

Între surupate temple, obelisce şi coloane,
Ca un turn de fer întreagă stă colona lui Traian;
Pre ea văd: Istrul se pleacă Iasienei legioane,
Cum cu patria sa pere-a Decebalului oştean
Şi cum în deşearta Dacie popor nou se-ntemeiază,
De-unde limba, legi şi nume a românilor derează".

Când în 1922 se restatorniceşte domnia pământenilor, Asachi scrie un poem în care anunţă că geamătul Moldovei s-a transformat într-un strigăt de bucurie şi armonie. Chiar versul lui răsună în acest mod: „vers înalt de bucurie să răsune împregiur". Poetul proclamă întoarcerea „climelor seninoase" şi stingerea urgiilor pe pământul Moldovei. Un vers este notabil în acest poem ţesut din laude şi jeluiri: „Calde râuri de crunt sânge ş-un amar noian de plâns". În alt poem, imitaţie după Oraţius (sic), *La vasul lui Virgilius*, aflăm din nou câteva note lirice eminesciene, în primul rând voinţa autorului de a sugera în poem momentul naşterii universului din haosul germinativ: „Munţi de unde peste unde, marea – univers cu orizonu/ Încât luciul Adriatic fulgerat şi plin de spume/ Chiar s-asamănă cu Haos, când din sânu-i naşte lume".

Asachi introduce în evocările sale multe elemente abstracte („monstruri fioroase", „turbata cale udă", „elemente temute", „pătimiri de tot felul", „lingoarea tristei sete") care, cu un mai fin instinct lingvistic, ar fi putut impune un tip inedit de limbaj figurat în poezia românească. Aşa cum sunt, mădularele versului său sunt însă nesigure şi cuvintele, cu terminaţiuni bizare, parazitează în poezie. Rămâne intenţia, bună, de a împinge lirismul spre teritoriul conceptelor şi al metaforei abstracte. De reţinut într-o traducere din Lamartine (*Alafonse de Lamartine către o jună moldoveană*) definiţia dată fanteziei: „Fantezia, care-i ochiul de gândire înfocată", nu rea. Tot aici aflăm un vers straniu care sugerează ce calităţi trebuie să aibă cititorul (martorul), dornic să pătrundă în această „graţie de paradis" care este poezia: „Doritori d-o cătătură, de un sunet şi d-un vis". *Cătătura* este, desigur, cunoaşterea, căutarea himerei ascunse în vers. În altă traducere din Lamartine vorbeşte de „fundul volborei adânce, preste apelor câmpie", de fulgerele ce „tăriile despică" şi de mintea „vânturată de ideile deşarte", asocieri care, transpuse într-o limbă mai pură şi racordate la o gândire mai bine organizată, ar putea anunţa preocupările lirismului metafizic eminescian. Este limpede că greoiul limbaj al lui Asachi încearcă să prindă subtilităţile gândirii în poezie, cum se întâmplă în oda către poeţii români, din 1845, intitulată *Pleiada*, unde aflăm din nou o metaforă ce anunţă într-un limbaj gloduros satirele eminesciene: „pizmătara oarbă lume"...

*

În privinţa universului material, Asachi nu are predilecţie pentru o geografie cu o floră şi o faună specifice. Aici e vorba de „râpile stâncoase", apoi de „petroasa cale" sau de verzile plaiuri ale Parnasului. El amestecă în chip curent geografia mitică şi miturile ca atare cu „răspântele" şi râpile naţionale. Imaginează, tot aşa, tărâmuri imaginare („tartarul barbar, în urgia sa cumplită"), cu predilecţie pentru spaţiile şi lucrurile fioroase, sau aduce în decorul poemului *cerbul* naţional, *codrurile*, *umbritele plaiuri* şi *râul* care muge cu unde spumoase (*Milian şi Dina*). În *Osânditul în groapa ocnelor* dăm peste „genunea ocnelor". Semn că admiratorul lui Petrarca înţelege că în decorurile poeziei trebuie să intre nu numai spaţiile idilice, ci toate elementele realului. Chiar şi cele urâte, monstruoase. Deocamdată nu are inspiraţie să le numească

aşa cum trebuie şi să sugereze frumuseţea lor poetică, dar are mintea să le facă loc în fabula poemului. De remarcat în retorica lui Asachi este faptul că ea îşi caută puncte de referinţă nu numai în natură (nu, oricum, numai într-o natură „frumoasă"), ci şi în cultură. Această alianţă reprezintă, teoretic vorbind, un element de sincronizare. Într-o elogie scrisă în ţintirim, evocă „bufa cea posomorâtă", apoi „îngustul foişor", sălciile umbroase, apoi pe Milton şi pe Napoleon, într-o învălmăşire care consternează. Citarea atâtor nume şi lucruri deosebite între ele anunţă un stil mai eseistic şi mai sarcastic în poezie, un stil pentru care Asachi nu este încă pe deplin pregătit. Poeţii de după el (Eminescu, în primul rând) îl vor prelua şi-i vor da credibilitate lirică.

Asachi este, când are trebuinţă, şi un spirit elegiac. La moartea părintelui său (1825) compune un poem care debutează în stilul unei epopei tragice: „Unde tristul vers afla-voi, d-unde voi lua cuvinte,/ Să espun a mea durere ş-al meu plâns în care înot?"... iar *Imn către seară*, dedicat fiicei sale, Ermiona, vorbeşte de melancolie şi de un „dulce cânt", o sintagmă pe care o aflăm şi la Conachi şi, desigur, mai târziu, asociată cu suferinţa, la Eminescu. *O convorbire nopturnă* din 1848 prefigurează un dialog arghezian, purtat o sută de ani mai devreme, cu o divinitate controversată. Asachi nu pare a fi un spirit mistic tulburat de îndoieli, el este doar un credincios care cere, „umelit" – cum zice el adesea –, protecţie divină. Poetică este aici sugestia unui spirit întristat de patimile lui şi îngrijorat de viitorul patriei: „Când natura dormitează întuneric cufundată,/ Când tac toate, numai grija priveghează a mea minte/ Deseori vorbesc cu Tine, ale lumilor părinte/ Ce în ceri şi-n al meu cuget eşti de faţă totodată".

Am amintit, mai înainte, de „estime". Asachi foloseşte acest termen în poemul *Holera în Moldova* din 1831, acolo unde, vorbind despre nenorocirile aduse de o molimă cumplită, înalţă, în fapt, un imn cugetării: „Întru lacrimi şi suspinuri nalţă-te, o, cugetare,/ Întăreşte cu credinţă a mea inimă învinsă". În această ordine de suspinuri, plânsuri, gemete şi „cadavere", în această aglomerare de nenorociri căzute pe capul Moldovei, apare şi „nevăzuta cea estime". S-ar putea să fie prima oară când în poezia românească să pătrundă cadavrul, obiect pe care numai modernii l-au primit în poezie. Asachi nu face din el un simbol şi nu are, în chip netăgăduit, o viziune atât de materială şi de crudă a morţii, dar, iată, vorbind de o molimă cumplită, găseşte prilejul să

înregistreze trecerea estimei printre dese neguri şi pe urmele lăsate de ea: „cadavere mii".

*

În poezia erotică, Asachi este cel mai puţin inspirat. Imaginaţia lui este săracă şi prudentă. „Anacreonticele" sale sunt, în fapt, adaptări, imitaţii pline de locurile comune ale retoricii livresc-amoroase. Amorul lui Asachi este, cum bine zice chiar el într-o prelucrare după Anacreon, „plagiat". Fiul Vinerei umblă cu o „umelită alăută" (alăuta este instrumentul preferat al lui Asachi) şi loveşte fără ţintă. Săgeata lui e otrăvită şi, într-un poem tot după Anacreon, autorul îl numeşte „amorul nemernic". Îi face un portret (*Amorul fugur*) deloc idilic („Venin este a lui gură"), un portret mai degrabă umoristic, prelucrând liber datele cunoscute ale personajului mitic. „Amorul-zeu" ajunge şi în Moldova, dar, negăsind aici nici o casă „priicioasă", fuge. Asachi elogiază, cu mai mare temei şi mai inspirat, „Evlavia casnică", întocmai ca Heliade Rădulescu. Ca şi acesta, poetul moldav vede în „bordeiul umelit" stâlpul credinţei şi, în genere, stâlpul „sânţit" al lumii. Limbajul este, în restul versurilor erotice, brutal alegoric, iar peisajul însoţitor este convenţional, previzibil. Versificatorul îşi ia ca aliaţi (martori) din sfera realului „aţepitele păserele", „tupilatele floricele", turtureaua, filomela, desigur, „păsăreul" care şi-a pierdut soaţa, doinele, „umelite" şi ele, mai toate formele de relief (preferinţa este pentru „stâncile răpoase") şi, cum zice undeva, „fiinţele naturei" în genere. Nu lipsesc din tablou „naiadele duioase" şi celelalte personaje mitologice amestecate printre vergurele, ciobăniţele, junelele romănce... Un decor încărcat, fără gust, amestec de clasicităţi şi elemente din imaginarul autohton, puse, toate, în alegorii fără noimă.

*

Puterea de creaţie a lui Asachi, cât există, se vede mai bine în meditaţiile sale, cele mai multe scrise la tinereţe. Temele sunt variate, unele dezvoltă motivul erotic, altele, mai abstracte, cugetă chiar cugetarea. Un sonet se cheamă chiar aşa: *La cugetarea mea*, şi este, după gustul meu, cea mai bună poezie a lui Asachi. Este, oricum, unica dată când poetul încearcă să spună ceva despre modul lui de a face poezie. N-a dispărut cu totul figuraţia clasică („zână ce trece pe cărările-ncântate"), dar a sporit considerabil nota personală a discursului:

„Când întinzi a tale aripi, o, tu, cugete-nfocate,
Şi-n noianul fantaziei te înalţi cu repegiune,
Căutând frumoase teme între cele luminate
Pentru lira-mi umelită, doritoare să răsune,

Uşurel, pe munte Pincio, între pinii verzi răzbate;
De virtute şi frumseţe acolo-i videa minune,
Acolo zâna me trece pe cărările-ncântate,
Strălucind cu o lumină care niciodată-apune.

De la dânsa împrumută lină şi blândă lucoare,
D-unde-amorul cu virtutea şi-nţeleptul spirt derază,
Ce dau numelui aice faima cea nemuritoare.

În zadar în lume-aiure vei cată ca să se vază
Întrunite-ntr-o fiinţă toate-a cerului odoare,
Care către fapte-nalte nencetat însufletează".

Asachi îşi defineşte, aici mai bine decât în alte propoziţii, demersul său liric: caută „frumoase teme între cele luminate" pentru lira lui „umelită" dornică de faimă, hotărâtă să fie auzită şi confirmată. Acesta este, cu adevărat, scenariul său poetic: de oriunde ar porni (de la o temă a realului, de la un eveniment – o molimă sau înscăunarea unui domnitor pământean), el ajunge în cele din urmă la *temele frumoase, luminate*, adică la temele (miturile) vechi. „Chinurile" poeţilor de dinainte şi, în parte, din timpul său – chinurile iubirii, în esenţă – trec prin acest scenariu retoric şi ies, la urmă, în compuneri reci, lipsite de spontaneitate. Seriosul, încruntatul, eruditul Asachi nu lasă să pătrundă în versuri decât foarte puţin din clocotul existenţial interior. Suspinul său este livresc şi fantezia lui trece prin mitologia greco-latină, cu un popas, invariabil, în spaţiul italian. Versurile dedicate Lefcăi (Biancăi Milesi) sunt însoţite de un cor de nimfe care, deodată cu păsările de pe Pincio, întâmpină sărbătoreşte făptura divină. Pietrele suspină şi ele, apele murmură muzical. Apeninul însuşi răspunde acestui salut amoros... Alvirul e lovit de o „aspră pătimire", patima îl apropie de moarte şi, jeluindu-se, Alvirul (poetul îndrăgostit) nu face decât să-şi „însmalteze" jeluirea. *A însmalta* este, ca şi *a rezice*, un verb fundamental în poetica lui Asachi. *A rezice* sugerează operaţia de selectare a subiectelor (*teme frumoase, teme luminate*), *a însmalta* arată modul în care Asachi

le prelucrează: nu le rescrie oricum, simplu, într-un limbaj direct, ci le „însmaltează", le împodobeşte, le dă o anumită măreţie şi solemnitate. În felul şi cu mijloacele sale lingvistice, Asachi precede, în fond, pe Ion Barbu, care cerea ca poezia să se ridice la „modul intelectual al Lirei". Analogia nu trebuie dusă prea departe. Trebuie acceptată doar în punctul ei de pornire. Asachi a explicat el însuşi într-un comentariu la sonetul dedicat lui Liszt raţiunea acestor analogii care înnobilează, mitologic, versurile sale: „Ţintirea poeziei este prin alegorii şi metafore a reprezenta patima, lauda sau defăima faptelor şi entuziazmul pentru sentimente şi talente mărite. Istoria şi mitologia dau de agiuns materie de comparaţie (alăturare). Pe ist temei autorul sonetului s-au folosit de asemănarea care înfăţoşază imaginaţii Orfeos şi *Liszt*. Orfeos vieţuia cu 40 ani înaintea războiului de Troia, el era un domnitor în Tracia, ţară dincolo de Dunăre, unde după înturnarea sa din Egipet, ce vizitasă pentru a sale învăţături, prin puterea armoniei, adică a înţălepciunei, au îmblânzit pe sălbaticii săi compatrioţi, încât mitologia, prin iperbolă, zice că chiar fierile s-ar fi îmblânzit, şi râurile s-ar fi fermecat de a lui cântare. Se adaoge că, murind femeia sa Euridice de mişcarea unui şerpe, Orfeos, invitat de a sa iubire, s-ar îi coborât pe altă lume, unde, prin puterea alăutii sale (adică a des-cânticului), au înduioşat pan şi pe Pluto şi pe Proserpina, domnitorii iadului, carii învoise lui Orfeos ca să-ş scoată de acolo pe Euridice, dară cu condiţie a nu căuta la dânsa pană a nu agiunge pre pământ, însă a lui nerăbdare de a o vide mai nainte făcu că iar au perdut-o. Orfeos s-au împărtăşit şi de expediţia cea faimoasă care eroii Eladei au întreprins-o pe vasul Argo (de unde se numiră argonauţi) spre a răpi de la Kolhos (ţărmul Mării Negre, în părţile Cercasii) berbecul cel cu lână de aur. În acea călătorie, Orfeos, prin a sa înţelepciune şi cunoştinţa plutirei, au învins toate primejdiile ce înfăţoşa Marea Neagră, încât mitologia zice în alegorie că ar fi înfrânat furia vânturilor [...]. Asemănarea între Orfeos şi Liszt se pare nemerită. Unul cânta pe malul drept, altul sună pe cel stâng a Dunării; cel întâi au călătorit la Kolhos, ista de asemene s-au îndrumat spre acea parte. Au rămas numai neplinită coborârea pe altă lume, care i-o dorim să fie cât mai târzie. De asemene, adevărat este că de la Orfeos n-au sunat malurile Dunărei de vers mai frumos".

Sunt comentarii, desigur, elementare în marginea unui mit celebru, iar argumentele lui Asachi din finalul acestei analogii (Orfeu a mers spre Kolhos, Liszt „spre aceea parte") sunt cu adevărat copilăreşti.

Alăturarea este, cu toate acestea, posibilă în poezie, şi Asachi, om cu lecturi întinse, intuieşte utilitatea acestui procedeu. Îl foloseşte, de altfel, în chip curent şi, după cum s-a observat, îl foloseşte chiar în chip excesiv, diminuând percepţia directă a lucrurilor din afară. Universul liric şi (chiar universul material) este pentru el un imens palat în care locuiesc figurile sacre ale mitologiei şi în care cresc arborii falnici ai miturilor. Tot aici se odihnesc marii scriitori ai Antichităţii. Poetul îi vizitează, pe toţi şi pe toate, periodic şi anume atunci când trebuie să noteze în versuri o amintire, un fenomen neobişnuit ca vizita unui muzician sau impresia ce-o are după o plimbare în natură însoţit de Amor şi plin de gânduri („întristat şi plin de gânduri singur umblu cu Amor"). Are pretutindeni nostalgia „armoniei toscane", idealul de existenţă şi modelul lui poetic, spaţiul său de securitate, negreşit.

„Ibovnica slăvită" are în poemele lui Asachi însuşiri mai abstracte şi pretenţii mai mari. Ea este, într-un rând, „zea de gheaţă, de oţele au de piatră diamantată", este, aşadar, austeră, puternică, inacesibilă. Nurii ei (celebrii „nuri" care înflăcărează mintea şi întristează inima lui Ienăchiţă şi a fiilor săi) rămân ascunşi, în timp ce Tristan dacic (Alvirul) varsă în chip tradiţional râuri de lacrimi şi „aprinse suspine". Vaietul lui este, la acest punct, mai direct şi mai sincer. Impresia este că poetul leapădă, în disperare de cauză, miturile, smalţurile clasicităţilor şi îşi căinează cinstit şi direct suferinţa: „amar mie, eu simt astăzi că nu pot ca să răzbată". Numai versul, se pare, mai însenineză puţin cerul acestei zee de ghiaţă, de oţele şi de piatră diamantată. Sau, poate, cerul adoratorului fără speranţă:

„Deşi-n versul meu cel umil strălucinda-vă virtute
Cerc să cânt ş-al vostru merit în toscană armonie,
Care de l-a voastră faimă un eho să împrumute,

Când ţintează sumeţ ochiul în a ceriului făclie,
Întunericul îl ceartă numai câteva minute,
Dar seninul feţei voastre totdeauna-i ascuns mie".

Nu trebuie, desigur, luat prea în serios acest scenariu. El este schimbător când e vorba de discursul erotic. Chinurile dragostei trec repede şi, în locul pustiului şi jalei, apar bucuriile simţurilor. Primii noştri poeţi sunt, deopotrivă, amanţi ai suferinţei şi ai desfătării (petrecerii) erotice. Ei sunt căliţi în bătălii pe care le câştigă mai totdeauna în

viaţa de toate zilele şi le pierd pentru a le relua, a doua zi dimineaţa, de la capăt. Mai puţin bardul Gheorghe Asachi în care cântă în versuri, aproape în exclusivitate, pe Laura sa pierdută, în junie, în peisajul italian. O pierde în chip concret, în 1849, când Bianca Milesi moare de holeră la Paris. Tristan, care între timp se însurase şi avea copii, îi dedică un sonet nou în care laudă graţiile morale, intelectuale şi patriotice ale acestei inaccesibile Isolde răpite, acum, de neant. Din păcate, versurile sunt în continuare nesigure, rău înnodate în sonet:

„Doamno, ce întru mărire, în aurora vieţei tale,
De frumseţe-ncântătoare şi de graţii erai plină,
Defăimând deşert onorul cărui gloatele se-nchină,
T-ai ales pentru urmare a virtuţei greua cale.

Dănuitul al tău suflet de-nsuşimile morale
A sacrat doritei patrii sânte-altare de lumină,
Ca prin fapte strălucinde, preste ţara cea latină
Să răsară de nou timpul a triumfurilor sale.

Acea rază nemurindă, pentru glorie creată,
Ce lucit-au preste mine încă-n timpul de giunie,
Aleu, s-a înturnat iară la-obârşia-i necurmată.
Dar în mezul a durerei ce-mi rămâne-n suflet vie,
Cea scânteie care-aprins-ai nu s-a stânge niceodată
Şi-a trăi cu tine-unită în a ceriului tărie!".

Frumos, remarcabil este în acest discurs amoros jurământul de fidelitate, statornicia într-o iubire, în fond, neîmplinită în plan existenţial. Putem conchide că petrarchistul Asachi este modest ca poet erotic, dar este notabil în poezia de meditaţie în marginea sentimentului erotic. În geografia sentimentală din această dimineaţă a poeziei româneşti, el reprezintă trecerea spre poezia cultă, mitologizantă, anunţând apariţia a ceea ce mai târziu s-a numit poezia de concepţie. În câteva insule de poezie autentică, pierdute într-un spaţiu de armonii toscane (spaţiu de împrumut), se configurează o reverie originală: *o reverie a smălţuirii şi a naturii împodobite de clasicităţi.*

*

Asachi a scris şi ode pindarice, balade, meditaţii, fabule, poeme satirice, a compus şi poezii anecdotice (cu puţin umor şi aproape deloc, cum ar fi fost nevoie, cu ironie), a scris de toate şi despre toate, de la Dumnezeu la augustii suverani care au semnat Tratatul de Pace de la Paris pe la mijlocul secolului trecut. Era mulţumit de versurile sale şi într-un *Epilog* laudă fără scrupule monumentul liric pe care l-a ridicat în junea Românie. Monumentul ar fi făcut dintr-o piatră mai tare decât fierul şi bronzul. El va înfrunta, de acest fapt poetul este sigur, turbata mânie a timpului. Lipsa de măsură este compensată în această parafrază horaţiană de credinţa poetului că partea nobilă a fiinţei sale, dedicată lui Dumnezeu, va dăinui „fără de fine". Ce se va întâmpla în acest timp cu poezia? Autorul are inspiraţia de a nu pune în chip direct în discuţie soarta liricii sale. O indeterminare care-i favorizează testamentul liric:

„Înalţat-am monumentul încă-n junea Românie,
Decât bronzul, fierul, piatra mult mai trainic am durat.
Pre el timpului fortune în turbata lor mânie
N-or putea ca să-l oboare pe cursul îndelungat.
Nu, de tot nu mor, că partea nobil-a fiinţei mele
La Cel care a creat-o va întinde al ei zbor;
Acolo ea, limpezită d-omeneşti pătimiri grele,
A ei voace va adaoge cătră a îngerilor hor,
Spre a lăuda Fiinţa care între lumele senine,
Fără început domnează şi domni-va fără de fine!".

Retorica acestei încărcate cămări lirice nu aduce elemente noi, personale, poate doar o mai mare cursivitate a versurilor, cel puţin în balade. Una dintre ele (1841) evocă episodul pe care l-a dezvoltat şi Bolintineanu, *Ştefan cel Mare înaintea Cetăţii Neamţu*. De reţinut este, aici, răspunsul aspru şi prozaic al Elenei, mama inimoasă: „Fără triumf să nu intre fiul meu aice!" şi: „Fiule, întâia oară te văd fără vână", replici care nu invită la reverie lirică. Ştefan, ruşinat, „răzbătut la suflet", adună oastea şi fulgeră, tună, omoară duşmanul... *Dochia şi Traian* (1840) are meritul de a propune un mit naţional. Mai reuşită, estetic vorbind, este localizarea după *Lenore* de Bürger sau după Michiewicz (*Fuga*), *Turnul lui But*, după numele unei stânci de pe Ceahlău (Pionul). Apare, acum, tema strigoiului pe care o va exploata, infinit mai profund,

Eminescu. Chiar şi Bolintineanu, se va vedea, atinge la acest punct performanţe poetice remarcabile. Asachi accelerează ritmul versurilor şi dă mai multă fluiditate, muzicalitate şi claritate limbii:

„Luna luce, Butul fuge
Preste munte, prin hârtop,
Vântul şuieră şi muge,
Roibul sare în galop,
Ş-amu-i duce p-amândoi,
Doamno, oare nu-i strigoi!

Pintre plaiuri, căi secrete,
Trec la codru şi s-aud
Gemând bufnele spăriete,
Mereu urlă lupul crud;
Din tunerec ochii săi
Luminează ca scântei.

Preste lacuri şi parâie
Trec mânaţi d-un rece vânt;
Ici, colo, câte-o văpaie
Saltă d-un pe alt mormânt,
Şi pe drumul zburători
Petrec mirii călători".

Asachi introduce în figuraţia sa lirică *sihastrul*, simbolul înţelepciunii, ascezei şi al magiei, personaj-simbolic ce a fost preluat de literatura ulterioară. Se prefigurează în discursul lui blestemul din *Rugăciunea unui dac*, însoţit de cetele infernului:

„Dar tu, ceată afurisită, ce-ai păşit întru păcate,
Ce târziu scăpare cauţi de pedepse-nfricoşate,
Din obeze ce te leagă pe o clipă te deznod,
Ca spre pildă să se vadă patimile ce te rod!
Iar sătenii-n aşteptare de acele ce-or să vie,
Reziceau cuprinşi de spaimă: «Ce-a să fie, ce-a să fie!»

Deodată sună-un bocet, s-aud tropote cu fior,
Şi chemaţii petrec iute ca fantasme-n foişor.
Întâi vine ateistul, ce în Dumnezeu nu crede,
Paricidul, sinucidul, scrâşnind după el purcede;
Vânzătorul patriei sale, urâtorul de lumină,

Cel ce pe orfan despoaie, ce prin vorbe învenina,
De o hliză-a răzăşiei nesăţiosul proprietar
Poartă-n braţe strămutate petrele unui hotar
Ce-apărau îngust ogorul de-unde se nutrea cea
A caria străbunicul apărat-au ţara toată!
Să târâia sub grea povoară unui sac de aur plin
Cămătarul ce se-ndoapă cu dinarul cel strein,
Cel ce din danie sântă, din almosin banii fură,
Ipocritul, egoistul ce de meser nu se-ndură,
De muieri perdute ceata urmărea cu plâns amar,
Care calcă jurământul ce depus-au la altar,
Purtând fiecare-n sânu-i veninul de fapte rele,
Ce nu poate-usca suspinul, nici un râu de plâns să-l
Cel ce drepturi sânte calcă şi tot stolul defăimat,
Câte unul, ca o umbră, trece repede mânat,
Când de corbi şi bufne cârduri, cu flămând plisc şi cu gheară,
Din ficaţul lor se-mbuibă, le bea lacrimile-amară.

Iar sahastru-atunci adaoge: «Fiinţe de rău ogur,
Urmăriţi fără-ncetare tot pământul împregiur,
Pană trâmbiţa vă cheamă, pentru cruda voastră faptă
La pedeapsa fără margini ce în tartar vă aşteaptă».
Atunci vuietul şi urgia din mii guri a răsunat,
Încât codrul şi hardala cumplit s-a cutremurat!
Iar sătenii în mustrare reziceau: «Ah, amar mie!
Ce pedepse pentru crime, ce pedepse vor să fie?»
Pe când bufnele şi corbii cârâind tot împungeau
În ficaţe dişerate şi cu sânge se nutreau,
Un demon, din ochi şi gură înfocate vărsând bale,
Cu o strămurare-aprinsă i mâna în a lor cale".

O fantasmă lirică notabilă. Asachi prelucrează, dovedesc comentatorii săi (N.A. Ursu, I.C. Chiţimia), un fragment din Adam Michiewicz, cu paginile, desigur, din *Infernul* lui Dante în faţă. Aceste imitaţii, prelucrări, traduceri trebuie luate în seamă pentru că limba este, în astfel de cazuri, esenţială, mai mult decât temele, modelele. Faptul se verifică şi în traducerile directe făcute de Asachi, de pildă, din Lamartine. *Meditaţie* este o transpunere, realizată în 1821*), din *L'isolement*, la un

* *Cf.* ed. cit.

an după tipărirea *Meditaţiilor* (în 1820). O piesă importantă în dosarul sincronizării literaturii române. Asachi petrarchistul, anacreonticul, clasicistul *enragé* pune în versurile lui mai puţin lustruite, aici, dar mai muzicale melancolia veacului romantic. Un sincretism care face parte din poetica lui nu odată rebarbativă:

„Dacă soarele acufundă în ochean a sa făclie,
Pe munte m-aşez, la umbra învechitului stejar,
Şi duioasa a me priva la o preumbl' pe-astă câmpie
Din a caria felurime mii de zugrăveli răsar.

De-altă parte acea tăcere şi văzduhul să dispică
De sunet melanholiii călăuz Iui călător,
Ş-amorţitul clopot iarăş din zidire acea gotică
Sara al său conţert adauge spre uietul muritor.

Dar acestor zugrăvele în inima me împietrită
Toate haruri şi plăcere au încheiet a mele sorţi.
Privesc lume ce o asamăn cu o umbră rătăcită,
Căci a vieţuirei soare nu încălzeşte pe-acei morţi.

În zădar din munte în munte eu preumbl' a me privală,
De la sud la noaptei miezu, de l-apus la răsărit,
Ş-a cereşti tării noianul cercetând întru clipală,
Amar mie, nicăire, zic, eu n-oi fi norocit!

Însă poate că aiure, dincolo de-a noastre sfere,
Unde lucie dreptul soarele altor ceriuri pe alte căi,
De-aş pute să las aice pământeasca dispoiere,
Cele ce-am visat atâta s-ar vădi la ochii mei.
Îmbăta-m-aş la izvorul unde sufletul oftează
Şi-acolo aş găsi iarăş pre nădejde şi p-amor
Ş-idealu acela bine, ce tot omul îl vânează
Şi ce n-are nici un nume între neamul muritor".

Se vede limpede că Asachi are predilecţie pentru poezia de reflecţie şi aici, cred, talentul lui este mai profund. Într-un „cânt de societate" (*Repegiunea timpului*), pe tema fugii timpului şi a filozofiei de a trăi în bucurie fiecare clipă ce-ţi este dată, el scrie o *glossă* sprintenă care prevesteşte, încă o dată, mai puţin nota de gravitate şi ştiinţa de a sensibiliza conceptele mari, meditaţia lui Eminescu:

„Un neam merge, altul vine,
Cu cel mare cel mic pere,
Noroc trainic nu mai ţine, ‘
Dar nici vecinică durere.
Timpul fuge...

De ce-avem înţelepciune
În o viaţă atât de mică,
Când ea alta nu ni spune
Fără că nu ştim nimica!
Timpul fuge...”.

Retorica lui Asachi este variată şi încărcată, iar puterea lui de cuprindere, în poezie, este mare. El a încercat, cum s-a putut observa, să cuprindă totul în vers, de la „acordul melancolic” la „momiţa cea bufonă” şi, de aici, la ideea de divinitate şi la mitologiile vechi. N-a reuşit decât în mică măsură să-şi creeze o mitologie lirică personală, dar proiectele sunt remarcabile în această dimineaţă a liricii noastre. Situaţia lui este oarecum paradoxală pentru că, cu un pas înaintea generaţiei sale prin cultura şi voinţa de a intelectualiza versul, el rămâne cu un pas în urmă în ceea ce priveşte limbajul poeziei, instrumentul esenţial. Este, în felul lui, repet, un *logothet* pe care nu-l slujesc îndeajuns cuvintele. A adus, s-a putut constata, lucruri noi în poezie, dintre acelea socotite nepoetice, şi s-a lăsat inspirat de aproape tot ceea ce i-a căzut sub ochi sau de ceea ce a putut citi prin cărţi. A cântat „poporul de pe Dunăre”, pe „femeia înduioşită”, dar şi pe „soţia de modă” şi „balul masche”, a adus – printre primii – lacul în poezia română, alături de „stâncile râpoase” şi de „cavernosul papagal”, „castorii” şi alte păsări exotice lângă turturelele şi filomelele naţionale. Le-a zis şi, mai ales, „le-a rezis”, le-a „însmalţat” cu sârg şi le-a dat, cu precădere, un înţeles moral. Este şi el, în sfera acestei aglomerate retorici fondatoare, un spirit vigilent şi mustrător. A încercat să-şi creeze o poetică proprie printr-un sincretism propriu autorilor livreşti şi, mai ales, a încercat să aducă ideile (cugetarea) în poezie. A reuşit într-o oarecare măsură, fără a fi, totuşi, memorabil. Reveriile lui sunt livreşti cu o notă personală atunci când este vorba de podoabele firii şi smalţurile naturii. Putem spune că se configurează *o reverie a luciului şi a solemnului în* sonetele, meditaţiile (cele mai reuşite!) şi odele

acestui spirit încăpăţânat, bine chibzuit, profetic cu măsură, obsedat toată viaţa de un model poetic (Petrarca) şi, în concordanţă cu el, de un model erotic (Leuca, Laura sa). Asachi a încheiat un pact cu acest model şi, trebuie să spunem, s-a ţinut de cuvânt.

*

Omul care prin dăruire şi talent crede că nu poate fi „singur în singurătate şi străin în societate” (splendide vorbe!) are uneori momente de mare solitudine. O meditaţie publicată în *Arhiva românească* (1839) arată un spirit melancolizat de trecerea timpului şi de apropierea morţii, surprinzător de profund şi liric. Însemnarea se cheamă *Meditaţia unui îmbătrânit poet* şi pare scrisă de un G. Călinescu mai tânăr cu o sută de ani. Este, după părerea mea, una dintre cele mai frumoase pagini confesive scrise în această epocă profetică şi înlăcrimată. Asachi îşi contemplă sfârşitul şi destinul cu gândul la Laura lui:

„Va veni ziua în care să va stânge focul vinelor mele, în sânul meu va lăcui iarna, fulgii cii albi îmi vor împresura tâmplele şi negurile vor întuneca ochiul meu. În mormintele cele aşezate zac prietinii; numai eu am rămas, ca un singuratic spic pe carile săcerătoriul au uitat a-l tăie! Un nou neam au răsărit, cu nouă dorinţe şi idei nouă; plin de mirare aud numi nouă şi versuri nouă; sunetul numirilor celor vechi au trecut, precum m-am trecut şi eu însumi; poate că sunt de puţâni cinstit, de mulţi defăimat şi de nime iubit! Şi iată cătră mine săltând vin tinerii cii cu înflorită faţă şi în mâna mea cea tremurătoare puindu-m harfa îm zic: «De mult ai tăcut, bătrânule! En cântă-ne iar versuri despre visurile juniii tale!». Atunci apuc harfa, plăcerile şi durerile cele vechi să trezesc, negurile pier, lacrimile răsar iar din ochii mei cii stinşi, în sânul meu să răsprimăverează, tonuri dulce a duioşiii tremură de pe coardele harfei, iar mi să înfăţoşază râul cel galbân, palaturile de marmoră, zânele cele frumoase, şi cânt versuri de Italia! Acesta va fi cânticul meu cel de pe urmă; stelele mă vor lumina ca în nopţile tinereţilor mele, raza cea răcoare a lunei îmi va atinge faţa şi cânticile trecutelor privighitori ca un iho vor răsuna din depărtare; atunce ochii mei doritori de răpaos să vor închide şi sufletul să va înălţa ca tonul harfei mele. O arbure va umbri piatra de pe al meu mormânt; aş fi dorit să fie un dafin, însă acesta nu creşte în patria me! Acolo vor sădea o zi doi înamoraţi; paserea care pe ramuri să leagănă tace, şi arburea me

răspândeşte un freamăt preste fericiţii carii nici nu au un minut de a ceti înscrisul pietrii mele. Dar mai în urmă, când tânărul va pierde pe a sa iubită, atunci să va înturna iar la a mea arbure, va suspina, va plânge, va privi la piatra mult şi adeseori şi va ceti înscrisul : *El au iubit floarea din câmpul Italiei !* ".

VI

Vasile Cârlova. „Valea tristă" şi sentimentul securităţii

De lucruri, Cârlova se apropie totdeauna cu *milă*. O tristeţe fundamentală, care n-atinge, totuşi, proporţiile disperării, însoţeşte demersul său liric. O *tristeţe* şi o *blândeţe* care vor să ocrotească o realitate fragilă, ea însăşi tristă, evanescentă (*ruinurile*, *păstorul întristat*, *filomila*), supusă unei legi aspre – soarta :

„Vin lângă dânsul, pătruns de milă,
Şi cu blândeţe îl întrebai...".

Poezia nu este, în aceste condiţii, o cuprindere, o asumare (ceea ce ar presupune o modificare), ci doar o tânguire. A scrie este pentru Cârlova a plânge :

„Fiinţă naltă, lungă vedere
Dă ascultare, nu-ţi fie silă,
Unui glas jalnic ce cere milă,
Ce a se plânge are cuvânt",

iar glasul este dinainte pregătit pentru jeluire. Nu contactul cu universul din afară determină, aşadar, tonurile coborâte ale versului, ci o realitate interioară preexistentă experienţei. În *Ruinurile Târgoviştei*, poetul lasă să se înţeleagă printr-o imagine mai virilă („viscol de dureri") că la izvoarele confesiunii (plângerii) stă o sensibilitate în stare de criză manifestată printr-un fel de paroxism al durerii (maladie răspândită în epocă). Este singurul loc unde se întrevede că tensiunea interioară a atins, prin amplitudine, un anumit grad de violenţă. Izolată, imaginea

nu este însă esenţială. Pare, mai degrabă, un fir subţire tras din pânza literară a unei epoci care are gustul lamentaţiei, chiar gustul pentru o frenezie a lamentaţiei.

Sensibilitatea lui Cârlova nu este făcută pentru jeluirea profetică. Ea se instalează de la început în tonurile joase ale melancoliei, ale tristeţii „dulce", învăluitoare şi caută un obiect-ocrotitor. Ruinurile, natura, istoria sunt locuri de evaziune şi de adăpost:

„Ş'întocmai cum păstorul, ce umblă pre câmpii,
La adăpost aleargă, când vede vijălii;
Aşa şi eu acuma, în viscol de dureri,
La voi spre uşurinţă cu triste vin păreri,
Nici muzelor, cântare, nici milă voi din cer
O Patrie a plânge cu multă jale cer.
La voi, la voi nădejde eu am de ajutor;
Voi sunteţi de cuvinte şi de idei izvor".

Versurile citate mi se par lămuritoare pentru scenariul liric al lui Cârlova. Poezia este, întâi, *o uşurare*, o eliberare din încordarea interioară. Însă durerea a luat, înainte de întâlnirea cu obiectul ocrotitor (în cazul de faţă: *ruinurile*), culoarea şi temperatura unei tristeţi resemnate: „la voi spre uşurinţă cu triste viu păreri". Aceste „triste păreri" iniţiale nu se modifică prin contactul cu un obiect aflat el însuşi în stare de stingere. Fuga dintr-un cerc de durere se încheie cu intrarea în alt cerc al durerii. Obiectul liric a devenit o capcană, adăpostul este o închisoare mai mare, salvarea este o sursă nouă de suferinţă. *Glasul* interior ascultă acum „jalnicul glas" al lucrurilor ce pier, ochiul descoperă vederea „cea tristă" a pietrelor în ruină. Ocrotirea este, în fapt, o instalare într-o durere *mângâietoare*, adăpostul ia înfăţişarea unui *mormânt*:

„Să viu spre mângâiere să plâng p'acest mormânt".

Există la Cârlova, ca la toţi preromanticii, o anumită bucurie în durere. Întristarea este la el mereu *dulce*, mila îndelungată provoacă o stare de beatitudine a simţurilor, ca un drog. Iată de ce, în acest molcom itinerariu al jalei, poetul cunoaşte o surescitare vecină cu extazul. Există în versuri o veritabilă euforie a *dulcelui*. Amorul este un „izvor dulce de întristare", râurile curg „dulce" răcoritor, soarele revarsă o „lumină dulce tot cu senin", un păstor iubeşte o păstoriţă „cu chip prea dulce,

prea drăgălaş", pământul geme în somn „dulce", primăvara este o „dulce ivire", iar priveliştea tinerimii înrolate sub steag este de asemenea tot *dulce*: „ce privire dulce mie!".

Tema *dulcelui* cheamă, în poezia lui Cârlova, pe aceea a *plăcerii* sau a *plăcutului*. Ea ne conduce spre al doilea spaţiu securizant al poetului, acela din *Păstorul întristat* şi *Înserare*: „trista vale", pierdută la un capăt într-o câmpie plină de iarbă, străjuită la celălalt de vârful unui munte. Câmpia este încoronată de o *„dumbravă deasă"*, iar valea este străbătută de o *gârlă* şerpuitoare. În peisaj intră şi *filomila* ce cântă cu „multă întristăciune" în stuf, *zefirul* care ascultă cu plăcere, *luna* („vremelnica stăpână"), glasul îndepărtat al păstoriţei etc. Este spaţiul romantic (preromantic) cunoscut, intimizat şi, într-o oarecare măsură, convenţionalizat de imagini literare gata făcute. Poemul *Înserare* urmează îndeaproape, cum s-a dovedit, un poem de Lamartine. Cârlova particularizează prin jalea lui dulce şi plăcerea pe care o pune în singurătate această vale a plângerii literare. Poezia este o *petrecere* într-o singurătate populată cu râuri murmurătoare, filomele şi păstori orfici. Gustul romanticilor pentru marile panorame îl aflăm şi la Cârlova, mai puţin priveliştile alpine sălbatice. Decorul este la el dominat de coline blânde şi udat de râuri molcome. Muntele închide (ocroteşte) acest peisaj în care toate elementele participă la o simfonie a *dulcelui* şi a *plăcerii*: dumbrava revarsă „cu dulceaţă" din sânu-i un vânt răcoros, zefirul ascultă „cu plăcere" cântecul filomelei, luna se urcă pe orizont „plină de plăcere", de departe se aude „cu plăcere" glasul de păstoriţe şi fluierul de păstor melancolizat etc.

Privirea lunecă moale peste acest peisaj securizant şi se opreşte, strategic, la marginile lui. Nici o dorinţă, la Cârlova, de a depăşi „fruntea prea măreaţă" care înconjoară acest loc de petrecere şi de jale. Gândul nu merge mai departe decât privirea, iar privirea, uşor înfiorată, străbate drumul invers. Există, e drept, şi *cerul*, ca element cosmic, însă cerul nu tulbură în nici un fel acest peisaj. Singura lui însuşire în *Înserare* este aceea că „s-arată acum mai cu răcori". Nici un gând de evaziune, nici o dorinţă de a depăşi ordinea normală a lucrurilor. Ceea ce s-a putut remarca la alţi romantici (propensiunea spre înălţimi, tulburarea în faţa transcendentului!) nu există în poezia lui Cârlova. Expansiunea lui este limitată, privirea nu trece dincolo de limitele peisajului, privirea se întoarce, bucuroasă, spre „negura mâhnirii" din interior. Căci locul securizant (*valea tristă* şi euforizantă) este, în acelaşi timp, o sursă de nelinişte. Ea ocroteşte, dar nu vindecă. Ceva lipseşte

(în *Înserare*: fiinţa „care poate să-l facă fericit", în *Păstorul întristat*: păstoriţa „cu chip prea dulce") şi absenţa transformă spaţiul de petrecere într-un loc de durere. Căutarea se termină în versurile sensibilului Cârlova cu o *plângere* măruntă, eliberatoare:

„De multă nemişcare, ce face piste toate,
Vederea împrejuru-i se'ntoarce cu fiori,
Pământul în somn dulce geamăt parcă scoate
Şi cerul ni s'arată acum mai cu răcori.

Dar ăstui suflet jalnic, lipsit de mângâiere
Odihnă, mulţumire nu-i poci găsi deloc;
Oriunde veselia din inimă îi piere,
Şi de aceea umblă fugar din loc în loc.

Ce caută nu ştie, dar simte că lipseşte
Fiinţa care poate să-l facă fericit,
Şi neputând găsi-o, în vreme ce-o doreşte,
În negura mâhnirii mai mult s-a rătăcit.

Întocmai ca o luntre ce slobodă pe mare,
Nu poate de furtune a mai găsi pământ;
Ce n-are nici nădejde că poate d'întâmplare,
Cu vreme s-o arunce la margine vr'un vânt".

Demersul său liric se înscrie şi într-un registru temporal. Există o oră privilegiată pentru *plângere* şi aceasta este ora care desparte ziua de noapte:

„Când zgomotul de ziuă înceată peste tot".

Acum este „liniştitul minut" (*Ruinurile Târgoviştii*) când ochiul se deschide cu *milă* spre semnele unui trecut glorios şi gândul se *uimeşte* în faţa acestor ruine scumpe. Minutul prielnic nu ţine mult, noaptea pătrunde repede şi acoperă peisajul, mărind, în acelaşi timp, misterul lui. Întunericul este stimulator: „jalnicul glas" al zidurilor se aude mai clar, tot astfel tânguirea lucrurilor omeneşti. O întunecare progresivă, corespunzând accelerării reflecţiei, poate fi percepută în versurile din *Ruinurile Târgoviştii*. Cu cât obiectele îşi pierd contururile reale şi plonjează într-un mister grav, cu atât meditaţia merge mai adânc şi jalea devine mai puternică:

„Acest trist glas, ruinuri, pe mine m-au pătruns".

În *Înserare*, limbile ceasornicului se mişcă mai încet. Privirea trebuie să aibă vreme să se plimbe peste lucrurile armonioase din jur şi să se întoarcă, aducând ca o albină mierea tristeţii. Iată de ce poemul stăruie în „acea plăcută vreme, în astă tristă vale", între zi şi noapte, timp, încă o dată, de trecere şi petrecere, de plăcere şi plângere:

„Pe când abia se vede a soarelui lumină
În vârful unul munte, pe fruntea unui nor,
Şi zefirul mai rece începe de suspină
P'în frunze, pe câmpie cevaşi mai tărişor;

P'acea plăcută vreme, în astă tristă vale,
De zgomot mai de laturi eu totdauna viu,
Pe muchea cea mai naltă, de mă aşez cu jale,
Singurătăţii încă petrecere de ţiu.

Întorc a mea vedere în urmă, înainte,
În dreapta sau în stânga, când sus, când iar(ăşi) jos,
Ş'oriunde priviri multe a desfăta fierbinte
Şi inimă şi suflet găsesc mai cu prisos.

Când o câmpie plină de iarbă mi s-arată,
Pe care osteneşte vederea alergând,
Ş'a căria văzută de flori împestriţată
Se'ntunecă cu noaptea pe caru-i 'naintând".

Odată cu căderea nopţii, glasul nehotărât până acum, sedus de un peisaj euforic, intră şi el în „negru mâhnirii". Echilibrul precar zi-noapte corespunde unui armistiţiu interior fragil: acela dintre plăcere şi suferinţă, dintre nădejde şi jale. Trista şi desfătătoarea vale dispare înghiţită ca o luntre de furtună. Introducând, în finalul poemului, imaginea luntrei „slobodă pe mare", Cârlova evadează din spaţiul poemului său şi, totodată, din paradigma *tristei* (dar, totuşi, ocrotitoare!) *văi*. O evaziune care corespunde estetic pătrunderii într-o convenţie literară prestigioasă. Luntrea bătută de furtuni este o imagine curentă în poezia timpului. Cârlova a ţinut astfel să încoroneze poemul său şi să-şi înnobileze jalea printr-o referinţă din afara spaţiului său de meditaţie. Acela sugera o statornicie, marea (un spaţiu străin) dublează sugestia insecurităţii şi limitează perspectiva salvării.

VII

Ion Heliade Rădulescu. Trei verbe esenţiale: *a crea, a plasma, a edifica.* Impacienţa şi lăcomia acumulării

„în sfântul meu nesaţiu, delirul meu cel mare."

Pentru Ion Heliade Rădulescu a *scrie* înseamnă, în sensul cel mai plin, *a crea*, *a face*. Noţiunea de gratuitate (plăcere) nu intră în limbajul său. Nici aceea de angoasă, răspândită printre spiritele întemeietoare. Limpede, hotărât este la Heliade sentimentul *datoriei*. Literatura este o datorie, o *politică* („iată dar că adevărata literatură a unei naţiuni este adevărata ei politică") şi competenţa ei se întinde de la gramatică la ideea de divinitate. A scrie este, în aceste condiţii, un act politic fundamental: înainte de a fi o manifestare a eului, de a exprima *un mod de a fi*, poezia este conştiinţa unei naţii şi rolul ei este să formeze o limbă şi să creeze o mitologie naţională. Din Cartea cărţilor (*Vechiul Testament*), Heliade reţine trei verbe active traduse în trei acţiuni esenţiale: *crearea*, *plasmarea* (*sau formarea*) şi *edificarea* (*cf. art. Literatura=politica*). Sunt şi verbele lui. *A crea*, *a plasma*, *a edifica* corespund unui vast proiect politic şi spiritual. Acestea pot cuprinde şi ordona lumea materiei şi lumea spiritului. Ion Heliade Rădulescu se simte pregătit să exprime toate lucrurile, văzute şi nevăzute. Ce orgoliu teribil, câtă încredere în puterea poeziei se observă în îndemnurile lui:

„Cântaţi, poeţi, pe Dumnezeu, natura întreagă, amorurile cele sacre, înălţaţi pe femeie la gradul ei predestinat de la început, cântaţi pe toţi bărbaţii cei mari, înălţaţi-i de model înaintea posterităţii, înălţaţi virtutea prin tragediile voastre şi flagelaţi numai şi numai viciul, iar nu pe om, în comediile şi satirele voastre, şi veţi deveni suveranii tuturor politicilor. Ocupaţi-vă câţi simţiţi în voi darul de sus, vocaţia preoţiei, ocupaţi-vă

de vera teologie, de vera morală, de ştiinţa educaţiunii, însuraţi-vă şi deveniţi părinţi de familie, simţiţi amorul conjugal şi patern în inimile voastre; simţiţi durerea părinţilor când îşi pierd copiii, şi a copiilor când îşi pierd părinţii; simţiţi suferinţele şi jugul fiecărei familii prin suferinţele voastre proprii şi prin jugul ce îl purtaţi singuri, şi fiţi siguri că prin ştiinţele tributare, la vocaţiunea voastră de preoţi, prin ocupaţiunile demne de înalta voastră misiune, veţi face politica cea mai divină"*.

Există în toate proiectele lui Heliade o impacienţă şi o lăcomie a acumulării pe care nu le găsim la alţi autori din epocă, un „sfânt nesaţiu" trece prin versul său şi nesaţiul ajunge departe, până la „scaunul veciei" care este, totodată, şi locul genezei. Deschiderea lui este enormă. Acestei extraordinare ambiţii îi corespunde şi un scenariu literar care, în partea lui teoretică, începe cu *Geneza* şi se încheie cu proiectul de a organiza o bibliotecă de literatură universală prin traduceri. Heliade are, nu mai încape îndoială, o psihologie de creator în sens biblic. O psihologie şi o voinţă colosală de a construi o cultură, o politică, o epopee naţională, începând cu limba pe care are sentimentul că el o plăsmuieşte. Modelul mare al poetului e Dumnezeu însuşi, Creatorul. Gândul acesta nesăbuit trece prin capul lui Ion Heliade Rădulescu: „Creatorul a toate, Dumnezeu, este primul şi atotpotentul poet. Creaţia sau poezia sa este universul întreg (...). Bietul om copiază numai cât poate faptele marelui poet, Dumnezeu, şi cu cât prin fapte se apropie de Dumnezeu, cu atât poezia lui este mai sublimă" (*Versificaţie*). Ienăchiţă se plânge de nesiguranţa limbii, grija lui Ion Heliade Rădulescu se întinde până la facerea lumii. Poezia începe de la *punctul zero* al existenţei (în *Anatolida*) dând o viziune grandioasă a naşterii şi, apoi, a „desmădulării" universului.

Poezia poate „înfiinţa" totul, cum însuşi spune în nişte versuri pline de semeţie: „istoria prin mine ia chip, se-nfiinţează" (*Poezia*). Nici istoria, nici timpul, noţiuni mai abstracte, nu-i provoacă o mare nelinişte. Versul le poate cuprinde şi pe ele: „Eu timpului dau aripi, prin mine el viază". Oricâtă exagerare poetică s-ar manifesta aici, un fapt e sigur: Heliade are sentimentul că înaintea lui se află un imens gol pe

* Ion Heliade Rădulescu, *Critica literară*, ediţie, prefaţă, note, glosar şi indice de Aurel Sasu, Minerva, 1979. Versurile sunt reproduse din *Opere*, I, II, ediţie critică de Vladimir Drâmba, E.P.L., 1967.

care trebuie să-l umple. Poetul trebuie să înfiinţeze oriunde „raiul", să întoarcă, adică, omul şi lucrurile sărace, sterpe, la plenitudinea lor „adamiană". Un poem din 1836 (*Destăinuirea*) traduce limpede acest adamism grandios:

„Subt degete-mi răsună, lină, te-nfiorează,
Spune ce e poetul în ăst loc osândit,
Cum el dintr-însul raiul oriunde-nfiinţează
Şi-şi face fericirea din bine-nchipuit.

Când cântă el, s-aude, veacurile răsună;
Când se închină, cerul el îl coboară jos;
Dragostea lui e flăcări şi ura lui detună,
Blândeţea-i e seninul acel mai luminos.

Ferice de acela pe care el slăveşte!
La nemurire zboară, ce el i-o pregăteşte:
În buza lui e slava ce duhu-i şi-a croit;

În mână-i e cununa ce-n veci stă înverzită,
În pieptu-i e altarul pe care e slăvită
Aleasa frumuseţe ce el a-nvrednicit".

Mitul orfic, vizibil în poemul citat, se pierde la Heliade într-o savantă mitologie creştină în care viziunea *căderii* este sistematic urmată de aceea a *ascensiunii*, *zborului*.

Lângă funcţia creatoare, există şi funcţia *recuperatoare* a poeziei. Ea trebuie să *remăduleze* universul şi să dea omului sentimentul de plenitudine şi fericire pe care l-a pierdut. În viziunea evanghelică a lui Ion Heliade Rădulescu, aceasta se traduce prin dorinţa de a înfăţişa „starea adamiană" a omului, corespunzătoare *evului de aur*, în contrast cu aceea pustie şi chinuită a omului care trăieşte în *evul de cremene*.

Acestei viziuni, extrase din *Biblie* şi din marile poeme metafizice, îi corespunde un mare proiect liric. Proiectul stă sub o dublă obsesie: aceea a *golului* şi a *ordinei* care, prin opunere, angajează *tema plenitudinii* şi *tema informului*. Spre deosebire de Hugo, pentru care punctul de plecare este *haosul* („la originea lumii după Hugo, şi la originea propriei creaţii verbale [...] se plasează o figură cu un statut în mod vizibil oniric: *haosul*", Jean Pierre Richard), în imaginarul heliadesc la început este ordinea cerească, armonia elementelor, „angelica tărie".

Peste ea stăpâneşte divina providenţă înconjurată de legiunile de îngeri. Lângă Pater (Dumnezeu) stă Fiul, iar lângă ei se află *spirite*, *geniuri*, *miniştrii* lui Dumnezeu, *angeli miriade* care, toţi, glorifică forţa verbului:

„Cereşti, eterii trombe în spaţiuri răsună,
Puteri, tării de angeli svol răpezi, lin se pun;
În giuru-Omnipotenţei miniştrii toţi s-adună,
Atenţi în tot amorul, ascultă, se supun.

Văd toţi pe Fiul gloriei l-a Patrelui său dreaptă
Şi cunoscut se face Cuvântul peste tot;
La vocea-i mundiferă creaţia aşteaptă
Şi laudă, mărire din arpele lor scot.

Şi spirite, şi geniuri, şi minţi ce nasc ştiinţă
Se-ntrec să se închine la Marele Cuvânt,
Prin el să se-ntregească în toată-a lor fiinţă
Si-ntr-însele să cheme al lui coborământ.

O nouă sărbătoare în ceruri se serbează:
Trag toţi cu-ardoare suntă, aduc carul cel viu
Ce splende de lumină şi de ştiinţi derază.
Pe dânsul se aşează Divinul Verb şi Fiu,

A lui de flăcări roate iau drumu-ntraripate;
Sunt cherubimi prea răpezi ce-n mii de ochi lucesc;
Orele-eternităţii la dânsul înhămate,
D-apocalipse duse, spre secoli propăşesc;

De angeli miriade preced şi îl urmează,
Şi carul naintării propasă nencetat,
Din iute şi mai iute, şi-n calea-i însemnează
Al lumii plan simbolic, d-atunci predestinat".

Urmează cântecul cel mai frumos al epopeii, *Imnul creaţiunii*, unde Heliade, pornind de la modele literare cunoscute, înfăţişează naşterea universului material şi a *arhetipelor*. Nu interesează, aici, dacă poemul este în întregime original, interesează doar efortul de a crea un limbaj capabil să cuprindă o idee atât de ambiţioasă. Poetul este atins de „delirul creaţiunii", cum singur zice în *Serafita*, şi delirul îl obligă să inventeze un limbaj nou acolo unde limba existentă nu este suficientă.

Imaginaţia poetică îşi creează propriul limbaj. Bachelard plasează imaginaţia literară în rândul activităţii naturale corespunzând „unei acţiuni directe a imaginaţiei asupra limbajului" (*L'air et les songes*). Heliade năzuieşte mai sus. Prin poezie se exprimă, după opinia sa, impulsiunile, puterile Marelui Verb. Ca şi acesta, verbul scriitorului poate naşte obiectul dându-i un nume. Deocamdată, preocuparea lui Heliade este să folosească bine verbele existente şi să umple *golul* prin altele, adaptate din limbile romanice. El pune cuvintelor prefixe, inventează verbe din substantive, calchiază expresii din alte limbi cu gândul de a grăbi naşterea unei literaturi originale prin îmbogăţirea unei limbi capabile să exprime toate subtilităţile.

Limba este, după Heliade, fundamentul spiritualităţii naţionale: „Ocupaţi-vă, vorbiţi şi scrieţi, junilor, în limba naţională – zice el într-un loc –; ocupaţi-vă a o studia, a o cultiva – şi a cultiva o limbă va să zică a scrie într-însa despre toate ştiinţele şi artele, despre toate epocele şi toţi popolii. Limba singură uneşte, întăreşte şi define naţiunea; ocupaţi-vă de dânsa mai nainte de toate şi nu veţi face prin aceasta decât cea mai fundamentală politică, veţi pune fundamentele naţionalităţii".

Însă, încă o dată, *a scrie* (a crea o limbă) nu înspăimântă pe Ion Heliade Rădulescu. Nu se simte la el nici o şovăială. Frica de a se rătăci în pădurile gramaticii nu-l urmăreşte. Versul este bine măsurat şi, când observă la alţii nereguli în privinţa ritmurilor, intervine, îndreaptă silabele proaste, ceartă (în *Ingratul*) pe neştiutori. Este, desigur, un principiu de ordine şi claritate luat din Boileau (a cărui artă poetică o şi traduce), dar este şi o nevoie mai adâncă la poligraful Heliade de a pune ordine în lumea rebelă a elementelor, de a impune legi, chiar dacă legile lui dau uneori naştere unui vocabular haotic. Niciodată *delirul* său nu este însă atât de mare încât să nu se simtă în poem dorinţa de a supune obiectele, cum zice el, „în sfadă". Evaziunile onirice (în poemul în XX de părţi: *Visul*) sunt bine supravegheate, *zborul* se încheie de regulă cu o morală foarte terestră.

Este dificil de a desprinde din aceste planuri grandioase un proiect intim, acela care să traducă exact demersul liric al lui Heliade. Poetul este suma ambiţiilor lui. El n-are o singură preferinţă, n-are o unică temă, nu urmează, de la un poem la altul, acelaşi drum. Este un spirit monstruos sincretic. Adună de peste tot, de la clasici şi de la romantici, *poetica* lui este o adiţiune de poetici. Omul şi-a construit, negreşit, o ideologie, o estetică, o tehnică şi, în articole şi în poeme explicative, a

îmbrăţişat mai multe atitudini. Greu, încă o dată, de a descoperi în retorica lui compozită o *figură* originală, unică, un demers determinabil faţă de obiectul liric. Figura se constituie din rotaţia imprevizibilă a mai multor figuri. *Scrisul* este, cum ziceam, o datorie sacră, dar şi un mare orgoliu, un act de trufie. Heliade crede (reluând o veche idee) că talentul lui vine direct din cer: „Din ceruri descindată, a mea candidă lră" – iar puterea lui de a *înfiinţa* şi *resuscita* este, practic, nelimitată:

„La câmp şi la cetate, în noapte, şi în rază,
În carceri, pe ruine, pe oamenii mari cânt;
Conserv al lor nume în secoli de viază,
Fac vie-a lor ţărână, dau suflet în mormânt".

A cerceta substraturile poeziei lui Ion Heliade Rădulescu este aproape imposibil, pentru că peste impulsurile, gesturile iniţiale se suprapune voinţa poligrafului, om citit, de altfel. După morala literară a vremii, el foloseşte mai multe modele, se inspiră din opere celebre, traduce şi introduce în poemul său idei exprimate de alţii. Discursul heliadesc este derutant prin compoziţia şi varietatea lui stilistică: de la lamentaţia cea mai neagră, în stilul noptos romantic, la incisivitatea voltairiană (din pamflete). Boileau şi Lamartine sunt deopotrivă preţuiţi, urmaţi, folosiţi de o minte care „izvodeşte" în marginea marilor modele.

Care este adevăratul Ion Heliade Rădulescu? Critica tradiţională a văzut în el, după imaginea lăsată de Eminescu, două spirite. Unul (Heliade), aberant, strică ceea ce a făcut în tinereţe Eliade, autorul *Sburătorului*. Acest dualism este, în esenţă, fals. Heliade din epoca rătăcirilor filologice nu este cu totul deosebit de cel dinainte. Aceeaşi foame de spaţiu cultural, aceeaşi dorinţă de a cuprinde, de a spune *totul*, repede şi definitiv. Este, desigur, o necesitate a epocii, însă şi disponibilitatea spirituală a omului care se simte de foarte tânăr *Părintele* culturii şi al naţiei române. Psihologia modernă spune că trebuie să căutăm sub acest raţionalism al suprafeţelor mesajul latent al creatorului. Greu, încă o dată, de desprins pe adevăratul, sincerul, profundul Heliade de spiritul harnic, inventiv care n-are sentimentul obstacolelor. Opera literară iese din tâmpla acestui Heliade sintetic, cu o ideologie care se întinde de la socialismul utopic la umanitarismul evanghelic, cu o retorică formată din alte retorici, spirit complex şi confuz, în acelaşi poem, în spaţiul aceleiaşi *scrieri*.

*

Dificultatea de a-i desface discursul pentru a-i determina felul special de a se apropia de obiectul liric (care la Heliade se confundă cu obiectul cultural) vine şi din teribilul retorism al versului. Poemul este adesea un *discurs* în sens didactic, o demonstraţie cu abstracţiuni. Metaforele sunt puţine şi fără strălucire: „vălul mâhnirii", „plumbul datoriei", „scaunul veciei", „braţul îngrijirei", „vântul soartei", „demonul geloziei", „aripile vremii", „a dealului sprânceană", „braţele somniei". Metafora din urmă e de reţinut pentru că anunţă *somnia* eminesciană, un concept filozofic şi o stare erotică (starea de extaz). Heliade foloseşte de regulă epitetul general-apreciativ şi comparaţia abstractă*, rareori intervine şi câte un element mai concret („ca lemnele în foc oasele-mi' secară pe piept", „ca pelecanul mi-am sfâşiat pieptul") care dă oarecare substanţă versului, prea subţire însă, prea uşoară pentru a putea determina în poemul heliadesc o clară imaginaţie materială.

Însă, din moment ce există poezia, trebuie să existe în inima acestui retorism şi câteva elemente care particularizează imaginarul. Începem prin a observa că noţiunile, lucrurile capătă în lirica lui Heliade atributul *amplitudinii*, *vastităţii*. Obiectele, stările sunt totdeauna *largi*, *înalte*, iar dacă noţiunea implică un sens moral, atunci ea primeşte unul dintre determinantele *nelimitatului* şi *insuportabilului*: e „îngrozitoare", „cumplită", „infernală" etc. Aceasta dovedeşte un gust pentru perspectivele vaste şi un apetit (în ordine etică) pentru situaţiile-limită. Ion Heliade Rădulescu nu se mulţumeşte, aproape niciodată, să ia obiectul în forma şi la temperatura lui reală: volumele trebuie să se înmulţească, însuşirile normal prozaice să urce spre piscurile absolutului. Obiectul liric nu poate trăi decât sub regimul sublimului. Întristăciunea se manifestă sub forma ei maximă – „lunga întristăciune" –, ca şi privirea şi toate celelalte simţuri şi stări: „nalta ta privire", „înmulţita ta vedere", „lunga suspinare", „groaznică vedere", „taină-ngrozitoare", „năpastea îndrăcită", „nalta înfocare", „screamăt infernal", „lungă aşteptare", „noapte naltă, naltă" etc.

Reţinem predilecţia lui Heliade pentru *groaznic*, *nalt şi lung*, la care se adaugă preferinţa pentru împrejurările şi originile *fatale* ale emoţiei. Impresia este că starea lirică nu se produce decât prin contactul cu un

* Cum dovedeşte Paula Diaconescu în *Elemente de istorie a limbii române literare moderne* (partea a II-a, Bucureşti, 1975).

obiect *supradimensionat*. Zborul, celebrul zbor al versului, nu-i posibil în cazul lui Heliade decât după ce elementele naturale şi-au sporit până la limita imposibilului propriile suprafeţe. Există în limbajul poetului o formă gramaticală ce înlesneşte comunicarea acestei sublimări galopante. Este particula *prea* de care Heliade face abuz. Abuzul spune însă ceva despre demersul creatorului. Aşezată înaintea cuvântului, particula citată dă cuvântului comun (obiectului) o formă de nobleţe. Înnobilarea cuvântului începe odată cu intrarea lui în zona *vastului*, *plinului*, *enormului*: zona posibilităţilor maxime, spaţiul în care se trăieşte *repede* (toate pasiunile sunt violente şi „repezi" la Heliade) şi în mod *urieşesc*. Poetul acesta care nu cunoaşte sentimentul limitelor scrie: „comet *prea fioros*", „glas *prea-cobitor*", „vifore *prea-geroase*", „legi *preadrepte*", „*preabunul* tată" etc., marcând pragul de sus al stărilor, condiţia maximă de existenţă a obiectelor.

Dar acest *prea* nu sugerează, oare, şi o depăşire a suportabilului, un sublim pe punctul de a deveni contrariul lui? Nu, Heliade nu presimte această primejdie. El n-are *saţiu* de superlative, îi plac deschiderile mari, privirile sale au mereu bătaie lungă, tristeţile lui sunt atât de puternice, încât devin forţele unei aventuri grandioase. Umilinţa care apare uneori în poeme nu-i, în fapt, decât pauza (o mică pauză) a unei mari trufii creatoare. Trebuie, totuşi, precizat că trufia, sentimentul vastităţii, deprinderea de a vedea enorm, pe scurt, *nelimitatul* nu capătă în demersul lui Heliade o libertate totală. *Vastul*, *plinul*, *enormul*, *delirul* creaţiei se desfăşoară sub un regim al ordinei. Nelimitatul nu duce la pierderea identităţii. Undeva, departe, există un hotar peste care imaginaţia nu trece pentru a nu „desfigura", „desmădula" obiectul liric. Heliade este mai cu seamă un poet al grandiosului ordonat. Aspiraţia (obsesia) lui este *templul* impunător. Cosmosul este văzut ca o suită de ierarhii.

Se pune întrebarea dacă un spirit care vede lumea prin sticla unei asemenea retorici are preferinţă sau nu pentru o realitate determinabilă, specifică. În orice poezie autentică există o *fizică*, o *biologie*, o *geografie*, o *filozofie* de *existenţă* care particularizează universul liric. Recitind din acest unghi poemele, observăm că Heliade n-are preferinţă pentru un domeniu al universului material şi nici obsesii atât de puternice şi statornice care să-i fixeze sentimentul liric într-un spaţiu anumit. El crede în recomandarea lui Boileau că: „orice sujet se scrie, fie simplu or sublim" şi că: „ceea ce cunoaştem bine se enunţă lămurit,/ Vorbele prin care-o zicem vin pe loc şi lămurit".

O variantă în proză a acestor sfaturi aflăm în studiul *Pentru stil* (1834), o compilație după retoricile clasice. Vorbind despre stilul „sublim în cele din afară" (sublimul, altfel zis, natural), poetul dă o listă de teme (subiecte) din geografia fizică și din istorie capabile să provoace imaginația lirică în direcția sublimului: „O întindere nemărginită, precum nemărginirea tării, bolta cerului cea semănată de stele, o înălțime sau adâncime grozavă în care se rătăcește și se cufundă vederea, precum un munte trufaș sau un turn măreț și o râpă fioroasă; zgomotul tunetelor și al unei artilerii, vâjâitul vânturilor celor învrăjbite, mugetul valurilor unei mări în vijelie, trosnetul cel vâjâios al unei cascade, repejunea cea zgomotoasă a unui torent sau șiroi, strigătele și țipetele unui norod întărâtat sau îngrozit; urmările unei puteri grozave, precum cutremurile pământului, erupțiile sau izbucnirile vulcanice, o răscoală între elemente, o ardere a unei cetăți, fulgerele și grozăvia trăsnetelor; din faptele omenești, izbirea a două oștiri, un monument vechi sau de o mărime și înălțime urieșească, ruinile unei zidiri însemnate sau ale unei cetăți ce ne aduc aminte veacurile care au trecut peste dânsele și care vor mai trece; tot ce poate contribui să înfățișeze o sărbătoare sau o mare cuviință, o mirare sau o groază, precum întunerecul cel adânc, singurătatea, tăcerea, o pădure bătrână și deasă, sunetul cel prelungit al unui clopot grozav sau baterea cea cadențată a unui ceasornic în mijlocul unei nopți pline de liniște, un cimitir în care vedem într-o orânduire simetrică și de o mare cuviință plină de fiori oasele celor ce odihnesc în vecinica tăcere, sau ale părinților noștri: întipărirea ce poate să ne facă un lucru ce nu este descoperit de tot înaintea ochilor noștri și care prin a lui nedeslușită înfățișare pare că ar ascunde o taină în sine; închipuirea ființelor duhovnicești; închipuirea ce ne putem face despre Prea-înalta Ființă, despre a sa vecinicie și atotputernicie, într-un cuvânt, toate ființele ce sunt mai presus de noi sau de care noi suntem despărțiți printr-o depărtare foarte mare sau a vremii sau a întinderii; oarecare neorânduială însemnătoare fără proporție, precum o grămadă nemărginită de stânci, aruncate după întâmplare de mâna naturii, sau o peșteră fără nici o urzire regulată de arhitectură, ale căria colțuroase afundări pare c-ar cuprinde oricare comori sau curse tainice, o înșiruire de munți fără căpătâi și oarecare fundături; toate aceste și asemenea acestora izbesc imaginația noastră și nasc în noi cugetări înalte, care pricinuiesc sublimul ce îl numim *sublim în cele din afară*".

Textul are valoarea unui program liric. Nu sunt singurele „obiecte" pentru poezie, dar, nu mai încape îndoială, sunt obiectele cele mai

prețioase pentru un autor care vrea să cuprindă universul și să înalțe cititorul. Comparând cele spuse aici cu temele propriu-zise ale poeziei, constatăm că Heliade, deși nu le-a dezvoltat pe toate, a scris despre multe dintre ele. A scris despre cutremure, despre turnuri mărețe, despre ruine, despre viscole astrale... Poemele sunt deseori brăzdate de fulgere teribile și, cum vom dovedi mai încolo, imaginația urcă în chip frecvent spre bolțile cerului. Trebuie însă spus că aceste elemente sunt mai ales retorice, elemente de referință, rareori ele intră în poeme însoțite de o percepție mai acută a materialității lor. Ca toți poeții din epocă, Heliade acordă mai mare prețuire realității literaturii decât realului propriu-zis. Căci obiectul trecut prin literatură este superior unuia rămas în afară, în sacra (altfel) natură. *Natura* este și pentru Heliade o sumă de piscuri, de sublimități: marea învolburată, munții albiți de zăpezi, valea profundă, luna, soarele, câmpul înverzit etc. Când se întâmplă ca în raza de percepție a poetului să intre și lucruri mai modeste, grija lui este, atunci, să le schimbe statutul printr-un proces fioros de retorizare.

Cercetând, așadar, universul liric al lui Ion Heliade Rădulescu, ce observăm? Că printre elementele de referință ale imaginarului poetic se află marea sub forma undelor muginde, munții fumegoși, stâncile vulcănoase, se află ierburile sălbatice, turmele de dobitoace, turnurile copleșitoare prin simbolistica lor istorică, mușchiul verde ce crește pe zidurile umede, filomela, dintre păsări, calul, câinele și oaia, dintre animalele domestice, cetățile în ruine și cetățile ideale (*Santa Cetate*), interioarele de casă și veșmintele (*Mihaiada*), pietrele exotice (*Santa Cetate*)... Se află, mai ales, în număr impresionant, ceea ce poetul însuși numește „ființele aeriene", fabricate de fantezia terestrului, întreprinzătorului poligraf. Privind acest tablou, constatăm că: 1. Heliade nu se fixează într-un *spațiu* și n-are o simpatie specială pentru o zonă a realității. 2. Elementele materiale intră în poem după ce au trecut, întâi, prin alte poeme. „Obiectele" sunt deja obosite de literatură și efortul retoricii heliadești este să le dea o nouă semeție, un veșmânt proaspăt și solemn.

Regimul temporal în care trăiește acest univers inconsistent, literaturizat este oscilant: Heliade are, ca toți preromanticii, predilecție pentru vălurile nopții, iar, dintre ceasurile zilei, momentul cel mai favorabil contemplației este acela al *înserării*, cum arată cunoscutul pasaj din *Zburătorul*. Totuși, Heliade are o mai mare apetență decât alții pentru lumina crudă a zilei. Evenimentele importante din poezia lui se petrec

sub protecţia luminii solare. Pentru a „înmia" (sublima) obiectul, el nu se bizuie pe lumina confuză, incertă a lunii. Figura lirică nu urmăreşte *înceţoşarea*, *înnoptarea* obiectului, ci *proiectarea* lui spre tăriile cerului, punerea în perspectivă grandioasă, transformarea unei idei într-o „viziune". Imaginaţia heliadescă este, în esenţă, *aeriană* şi *ascensională*. Mai trebuie spus că, în privinţa regimului climateric, Heliade se simte deopotrivă bine pe timp de furtună şi în ceasul calm al apusului. Dacă are, totuşi, o preferinţă (care se traduce printr-o plăcere şi, în acelaşi timp, o teamă), aceasta merge spre momentele „de vrajă" ale naturii: furtunile astrale, viforele, urletul mării, zvâcnirile scoarţei terestre, flăcările rotitoare etc. Acestei imaginaţii stimulate de „urgiile" firii îi corespunde şi un apetit spaţial: „locul de groază", peisajul accidentat, devastat de forţele oculte ale universului. În *Serafimul* şi *Heruvimul*, dar şi în alte poeme demonstrative şi vizionariste, Heliade a dat cea mai clară sugestie a plăcerii lui, dacă nu de a trăi, în orice caz de a contempla un univers în stare de ebuliţie:

„Când viforul se scoală, când cerul se mânie,
Când negura se-ntinde, când norii se-mpletesc,
Când focul şărpuieşte d-a lungul în tărie
Cu fulgerul, atuncea cu groază te privesc.

Când marea se răscoală, volbură-ntărâtată,
Când undele-i muginde se nalţă spumegând,
Fiinţa-mi ca o barcă de cuget spulberată.
Pe fieşicare stâncă te vede-amerinţând.

Şi când fumegă munţii, vulcanul când turbează,
Când flăcări rotitoare până la ceruri zbor,
Când tremură pământul, văzduhul schinteiază,
Al meu suflet te vede în orice meteor.

Pe orice spăimântează, ş-amerinţă viaţa,
În orice loc de groază, acolo te zăresc;
Ca tunetul ţi-e glasul, ca fulgerul ţi-e faţa!
Fulger în mine trece când ochii-mi te-ntâlnesc!

Viforul bubuie, zboară,
Crivăţul vâjâie, trece,
Tremurul saltă, doboară,
Trăsnetul arde, petrece

Cu cugetul când vii,
Grindina bate, răneşte,
Stingerea pasu-i urmează;
Seceta seacă, sterpează,
Foametea rumpe, răcneşte,
Boalele zbiară, turbează,
Moartea doboară, coseşte
Osânda tu când ţii"...

Avem aici concentrate aproape toate elementele lirismului său: viforul, cerul dezlănţuit, negura, norii, focul, fulgerul, marea întărâtată, munţii ce fumegă, vulcanii în turbare, văzduhul spintecat de flăcări şi alte locuri şi lucruri rele, într-o corespondenţă curioasă cu forţele mari ale universului. În intuiţia acestor legături secrete, Heliade arată că a deprins lecţia romanticilor. Cel puţin teoretic. Este încă departe de percepţia proceselor mari ale materiei (viziunea lui fiind, cum arată G. Călinescu şi alţi critici, esenţial statică), dar simplul fapt că aduce în poezie aceste elemente constituie un progres.

Obiectului poetic „în sfadă" îi corespunde un subiect „în volbură", îngrijorat (dar nu prea mult) să nu se rătăcească. Poetul pare a fi mereu tulburat, *mirat* de ceea ce vede şi-i place să se înfăţişeze ca atare:

„Pe câmpul norocirei objectele în sfadă,
Spini, flori, verdeaţ-amestec se-nfăţişa grămadă,
Cuvânt, vedere, cuget... în tot mă rătăceam
Plecam pe cărări netezi şi foarte-ntortochiate;
Ştiam să-mi mai iau odihnă şi gânduri mestecate
Mă îndrepta-n picioare, m-oprea... şi iar porneam".

Versurile sunt din *Visul*, poem contestat de critică pentru didacticismul şi incongruenţa lui, însă interesant pentru că retoricul Heliade vrea să prindă, aici, fantasmele onirice. El dezvăluie, indirect, şi o faţă mai puţin cunoscută a demersului său. Vasăzică, „objectele" sunt în sfadă, înfăţişarea lor, din această pricină sau din alta, este indistinctă (*grămadă*) şi, faţă în faţă cu această privelişte, spiritul creatorului e în derută: limbajul îl trădează, simţurile (*vederea*) şi raţiunea (*cugetul*) îşi pierd, cel puţin pentru un moment, prospeţimea şi claritatea, însuşirile lor fundamentale. Urmează un vers teribil: „Plecăm pe cărări netezi şi foarte-ntortochiate", demn de Heliade. *Netezi şi-ntortochiate* totodată arată, în confuzia gramaticii, o confuzie mai mare, posibilă în ordinea

scriiturii: sentimentul informului şi, simultan, imperios, nevoia de ordine, spaima de *rătăcire*. Este spaima omului clasic de a părăsi „drumul raţiei" (*Poema didactică după Boileau şi Horaţiu*) şi spaima, mai adâncă, de a trăi mai mult timp într-o lume care şi-a pierdut legile. Heliade vrea să depăşească repede antitezele, să ajungă la echilibru şi, în plan liric, acest lucru se traduce prin dorinţa de a depăşi starea de „volbură": „Ce-amestec şi într-însa şi-n mine volbora".

Condiţia este ca *volbora*, *delirul* să nu ţină prea mult, cărarea dreaptă să fie aflată, cutremurul din tării să aibă un sfârşit, o vreme, cel puţin, până ce spiritul îşi recapătă suflul şi un nou delir se naşte. Heliade *adoră*, pe scurt, obiectul liric, indiferent de natura lui. Ceea ce spune într-un loc privitor la eros („obiectul adorabil ardorilor materne") se poate extinde asupra întregii sale estetici. Adoraţia, care îşi află forma supremă în viziunile celeşti din *Anatolida*, se transformă – metamorfoză normală, previzibilă – într-o mare scârbă, într-un imens dezgust (*o adoraţie* întoarsă) faţă de lucruri, mai ales când acestea ating sfera morală. Heliade este, mai mult decât alţi poeţi ai timpului, un moralist neînduplecat, la mânie (*Ingratul*, *Un muieroi şi o femeie*, în fabule) scoate urlete de indignare. Îşi copleşeşte, realmente, adversarul prin aluzii din ce în ce mai compromiţătoare până ce poemul devine un blestem teribil:

„Să urli de turbare când ţi-or cădea blesteme
A două inimi calde ce tu le-ai dezunit
Şi-n viaţa de acuma, şi-n cea de apoi vreme:
Să tremuri ca un câine în rane schilăvit.

Ca molipsit de crime veninul s-aibi în tine,
Şi-n casele ce intri să vezi a curăţi,
Ca urmele de şarpe, şi urma după tine,
Cu apa cea sfinţită în preajmă a stropi.

Pribeag vei fi în lume, fără lăcaş, culcare,
Şi cin'te va atinge se va simţi turbat:
Nici viermii în mormântu-ţi nu vor afla mâncare,
Că vor muri d-otravă din trupu-ţi veninat".

El vesteşte descărcările apocaliptice din blestemele argheziene. Poezia este, aici, mai convingătoare pentru că imaginaţia este mai inventivă, mai dezlegată de clişee. În negaţie, imaginarul heliadesc este mai bine

legat de viaţa materiei. Partea „infernală", „fatală" a existenţei este stimulatoare pentru poezia lui. Peisajele *adoraţiei* sunt mai uscate.

Nu-i fără interes să vedem cum se succed aceste accente în discursul unui poem. Luăm, ca exemplu, *O noapte pe ruinele Târgovişţei*, unde imaginaţia este mai pozitiv terestră. Poemul, distrus de interpretările didactice, mi se pare caracteristic pentru retorica heliadescă. Cel puţin pentru partea ei potolită, constructivă, normal expozitivă, moralizatoare. Există însă şi o altă retorică (aceea din poemele vizionariste) care este mai nebună, mai ambiţioasă. Acolo căderile estetice sunt mai mari, dar şi zvâcnetul creaţiei este mai puternic. Poemul are o construcţie limpede: întâi cadrul general (peisajul, locul meditaţiei), după care intră actorul (subiectul, cel ce evocă trecutul zidurilor), din nou cadrul, cu introducerea, acum, a unor elemente premonitoare, specifice romantismului negru: umbrele care „trec şi retrec", păsările de noapte, zidurile ce se lăţesc etc.; urmează invocaţia (justificarea temei) şi, partea cea mai întinsă, evocarea istoriei şi a păstorilor ei mari, „martiri ai vitejiei", de la Traian la Mihai; vine, din nou, tema autorului (interpretarea simbolurilor):

„O ziduri! rămăşiţă din slava strămoşească!
O, turn! de unde ochiul de mii de ori văzu
Biruinţa să zboare p-oştirea românească,
În muta voastră şoaptă câte-mi vorbiţi acu",

într-o lamentaţie obosită, cu slabe mijloace figurative. Comparaţia poeziei cu glasul preacobitor al cucuvăii, vestala acestor ziduri mucede, nu este deloc nouă. Poemul se încheie, într-o notă mai energică, cu vestirea zorilor. De remarcat că Heliade dă deseori meditaţiilor sale asemenea încheieri întăritoare, dovadă că el atribuie poemelor şi o funcţie pedagogică. Strofele finale din *O noapte pe ruinele Târgovişţei* reiau cadrul de la început sub o altă lumină:

„Ss! Clopotul s-aude! E ceasul după urmă?
Îngerul pocăinţii cu ast d-aramă glas
Cheamă la rugăciune pe rătăcita turmă.
Natura se deşteaptă, visurile mă las.

Ruseşte răsăritul, muntele rubinează,
Îngânat pântre aburi dealurile verzesc;
Râul adapă câmpul ce rouă însmăltează,
Răcoarea dă viaţă şi stelile albesc.

Turme, cai, dobitoace la apă se coboară,
Clopote bat, se scutur, cu-al dimineţii zvon;
La vâjâitul morii undele se-nfăşoară,
Deschis e ochiul zilei acum pe orizon".

Meditaţia începe la ceasul înserării (ora romantică a contemplaţiei) şi se termină odată cu ivirea luminii matinale, în zvonul dobitoacelor ce coboară la apă. Ea antrenează un număr de elemente materiale (soarele, muntele, dealurile râpoase, râul şoptitor, câmpia, astrele, ruinele, evident, vegetaţia zidurilor, din nou câmpia şi râul, muşchiul pietrelor şi ierburile sălbatice, păsările călătoare), acelea pe care le aflăm în toate poemele reflexive şi evocatoare din epocă. Ele formează cadrul pastoralei tradiţionale, cu uşoare mişcări de regie: introducerea, în primul rând, a notei de mister şi întărirea decorului nocturn, schimbarea fusului orar.

Este limpede că Heliade n-are simţul elementelor şi nu leagă soarta poemului său de astfel de percepţii. Heliade este, în raport cu Cârlova, mai complex, decorul său este mai larg şi poemul său mai savant construit. Însă emoţia pare la elegiacul Cârlova mai puternică, confesiunea mai sincer lirică, obiectele (aceleaşi, în fond) formează la el un spaţiu intim, un peisaj securizant. Este greu de spus, în cazul lui Ion Heliade Rădulescu, care este *peisajul* său, locul şi timpul în care spiritul creator se simte ocrotit, apt pentru contemplaţie, deschis fără rezerve spre universul din afară. Repetiţia unor elemente (în *Zburătorul* şi alte poeme) ar indica opţiunea pentru peisajul şi ora indecisă a serii, într-un decor de dealuri misterioase, încărcate de simboluri istorice, păzite de sentinelele munţilor. Aceleaşi date le aflăm însă şi la alţi poeţi din epocă şi, apoi, Heliade arată aceeaşi însufleţire şi nerăbdare faţă de alte zone ale geografiei imaginare. El se simte bine peste tot, căminul său este acolo unde se deschide o perspectivă mare, unde lucrurile se înmulţesc. Se simte mai ales bine, nespus de bine, ca şi Lamartine, într-un *cămin-originar* (acela din *Anatolida*). Locul ideal, deplin securizant, este aşezat „sub tinda omnipotenţei", acolo unde se află tronul divinităţii. Dar acest spaţiu-matrice este inaccesibil, ca şi spaţiul *adamian* deschis în *Imnul creaţiunii*: modele pierdute, teme, în poezie, de meditaţie tristă şi de reverie euforică.

În peisajul *evului de cremene* sunt, totuşi, câteva locuri care satisfac nesaţiul lui Heliade şi statornicesc, pentru o clipă, nestatornicia, disponibilitatea lui. Am citat deja tabloul câmpenesc din *Zburătorul*, cu acea

senzaţie de vitalitate calmă, de linişte progresivă, de pace astrală ce coboară peste o aşezare rustică laborioasă. Fire de gospodar, poetul e mulţumit de priveliştea satului care primeşte cirezile muginde, de viţeii care se reped zglobii la ugerele pline, de laptele care susură în şiştare, de aerul serii care vibrează de geamătul greu al taurilor. Imaginaţia se deschide, bucuroasă, spre mit, opunând (după un procedeu romantic răspândit) acestei *nemişcări pline* zbuciumul erotic.

Un factor de ocrotire şi de mulţumire este *căminul în* sensul cel mai prozaic, templul unei instituţii sacre: familia. Se va vedea atunci când vom analiza poezia dedicată erosului că Heliade pune la baza sistemului său de valori morale celula familiei, elogiază virtuţile conjugale şi bucuria de a fi tată. Căminul este un loc de petrecere tihnită, de retragere fecundă: spaţiul datoriei împlinite şi al unei sărbători sacre.

*

Mai puternice literar, mai individualizate sunt peisajele celeste, mai statornică este dragostea lui Heliade pentru „aflările ingenioase", „fiinţele aeriene". În raport cu ele, demersul liric capătă o anumită precizie. Este, întâi, o frenezie şi o vinovăţie:

„Petreceri înţelepte, aflări ingenioase
Mintea-mi prea obosită grămadă izvodea".

O oboseală foarte fecundă, o înstrăinare de lucrurile din afară care fac posibilă explozia interioară, naşterea marilor proiecte vizionariste. Pe Heliade cel mai profund îl aflăm aici: în *Anatolida*, *Visul*, în fragmentele din *Mihaiada*, *Serafita*, *Serafimul şi heruvimul*, poeme, în cea mai mare parte, vaste, bogomilice, însângerate adesea de un limbaj imposibil, dar cu o cutezanţă a fanteziei, o putere de cuprindere care anunţă pe Eminescu.

Nu ne interesează, aici sau nu în primul rând, valoarea lor estetică (justificarea estetică a poemelor a fost făcută în mai multe rânduri!), interesează direcţia în formele imaginarului heliadesc în confruntarea cu un număr de teme mari. Ele prefigurează o problematică a visului (sau mai exact: *a visării*) şi o tematică a *ascensiunii şi căderii*, pentru care Heliade dovedeşte a avea o aptitudine specială.

Mai întâi noutatea temelor în câmpul poeziei române. Nu este prima oară când poezia intră pe porţile obscure ale visului, dar Heliade este

cel dintâi, după ştiinţa mea, care analizează visul în poezie şi încearcă să construiască o vastă epopee a existenţei de *dincolo* de limitele stării de veghe. Cu ce efecte în plan liric? *Visul* este un poem în XX de părţi. Ultima, având un caracter general meditativ, repetă din nevoia de simetrie pe prima. Poemul este terminat, rotund, lucru rar la Heliade care de regulă nu-şi duce până la capăt marile proiecte. *Visul* este, apoi, o alegorie dezvoltată, cu numeroase referinţe biografice şi comentarii morale, un *discurs* cu mai multe niveluri. Tema erosului, tema paternităţii, tema vieţii care trece, tema geniilor protectoare ale spiritului (seraful şi heruvul), tema morală, tema creaţiei sunt tratate cu destulă coerenţă într-un *discurs oniric naţional*. Stilul acesta de a trece de la una la alta şi de a căuta mereu în fapte un înţeles moral-pedagogic este propriu lui Heliade. Stilul este când elegiac (acolo unde narează moartea copiilor), când pamfletar, turbat de mânie, în portretul „iazmei îngrozitoare", „împieliţat Satan". Portretul „nevoiaşului bărbat" anunţă portretele lirice din *Flori de mucigai*. Visul, în orice caz, are şir („visu-şi mai ţinea şirul"), cu oarecare rupturi, puncte obscure când temele se confundă şi alegoria aceea supărătoare dispare pentru o clipă. Sunt momentele cele mai interesante din punct de vedere liric. Confesiunea atinge atunci zone mai profunde şi coaja retorismului se subţiază. Semnificativă este partea a VIII-a a poemului, nu cu totul străină de o intenţie explicativă:

„În sfântul meu nesaţiu, delirul meu cel mare,
Pe dragele fiinţe ardeam să le privesc,
Şi s-aprindea în mine o naltă înfocare
De ele să m-apropii şi dorul să-mi vădesc.

Ele fugea de mine ş-în veci mi-era de faţă;
În veci eu după ele eram neobosit;
În goan-ostenitoare ele mi-era povaţă,
Dar să le-ajung vreodată în veci mi-a fost oprit.

Fantome de nădejde, fiinţe-aeriene
Şi fără de amestic cu cele pământene!
Cu mintea-mi cea hrăpită semeţ mă-ntraripam.

Ele zâmbea la râvna-mi ş-îmi împuta-ndrăzneala,
Poruncitorul deget îmi arăta greşala.
Nebun d-a mea ruşine mai repede zburam",

dar explicaţia este, din fericire, tulbure, imaginile sunt fugitive, dragile fiinţe" ale poetului se aburesc, pier în văzduh (văzduhul visului) şi mesajul de la suprafaţa versurilor se întunecă. Ce este, încă o dată, acest *sfânt nesaţiu*, acest *delir mare*, dar *nalta înfocare*, dar, mai cu seamă, cum să citim versul: „Cu mintea-mi cea hrăpită semeţ mă-ntraripam"? ! De citit îl putem citi în litera alegoriei, dar ceva rămâne neexplicat, o temă nouă, scăpată de *raţia* poetului, se substituie temelor repetate, alegorizate în poem. Este *tema zborului* şi, în subtext, este *tema hrăpirii*, aceea care defineşte impetuozitatea, caracterul violent al demersului liric.

Mai este o referinţă în acest lung vis moralizator, care merită a fi citită şi prin ceea ce poate ascunde: în cântul (să-i spunem astfel) al XVI-lea, poetul vorbeşte despre o taină care nu va fi dezvăluită niciodată, rămânând scrisă cu litere de flăcări în inima lui zdrobită (imagine cât se poate de banală), dar:

„E scrisă într-o limbă aici necunoscută
Pe inima-mi ce geme şi care-n veci e mută,
Şi singur numai mie mi-e dat a o citi",

explicaţie care tulbură, iarăşi, alegoria, întunecă retorismul propoziţiilor anterioare. O „limbă necunoscută", citită numai de poet, ascuzând o taină pe care poetul acesta vorbăreţ, pedagog nu vrea s-o comunice? ! Asta ne pune pe gânduri. Heliade încearcă să explice o inexplicaţie, să justifice ceea ce nu vrea sau nu poate să justifice. Gândul nostru fuge spre planul mai adânc al creaţiei, limba necunoscută, taina putând fi chiar taina ce locuieşte în limba poeziei. Să dobândească, oare, Heliade, într-o clipă de revelaţie, sentimentul imposibilităţii de a comunica totul, el care exprimă, de regulă, toate lucrurile şi ceva pe deasupra? Oprim seria întrebărilor aici. „Poruncitorul deget" din poem ne face atenţi să nu greşim. În imaginarul heliadesc există totdeauna un asemenea deget mustrător, în mijlocul vârtejului se ridică, ameninţător, degetul pedagogului care nu vrea ca discursul său să bată prea mult câmpii, ca fantasmele să înăbuşe raţiunea. Bunul-simţ clasic învinge pe omul romantic din Heliade.

Oricum am judeca lucrurile, *Visul* moralizator şi alegorizant, lipsit de *aripi onirice* (Bachelard), publicat în 1836, anunţă cea mai profundă, poate, temă a lirismului heliadesc: *tema ascensiunii*, tema înfrângerii limitelor. Ea este prefigurată de motivul, mai restrâns, al *zborului* şi se pierde în viziunea vastă a cosmosului, a ordinei din *tăriile* cerului.

Să reţinem, întâi, în versurile lui Heliade tendinţa de a *nălţa* lucrurile, indiferent de natura lor, de a construi poemele sale pe un ax al verticalităţii. În elegia *La moartea lui Cârlova* dăm peste această definiţie: poetul este „strein şi călător" pe pământ, mersul lui este prin văzduhuri, locul lui este în cer: „Pământul mi-este leagăn, dar lăcuiesc în cer". În altă parte (*Destăinuirea*), Heliade scrie:

„Cerul e al meu templu şi singur-nchinare,
Seninul lui e semnul prin care îl slăvesc...".

O definiţie, evident, banal poetică, reluând o veche sugestie despre natura sacră a talentului. Heliade o dezvoltă pentru a marca, în finalul poemului, neputinţa lui de a părăsi ceea ce azi numim obligaţiile cetăţii:

„Lutoasa mea fiinţă aci se zăboveşte,
Dar eu sunt după tine, pe urmă-ţi te-nsoţesc;
Râvna p-ale ei aripi acolo mă răpeşte
Şi soarta ta cea lesne în veci eu o doresc,
.....
Dar... plumbul datoriei mă trage iară jos".

Natura, vasăzică, dublă a creatorului, împărţirea talentului între ideal şi real, vis şi datorie, cu opţiunea, aici, pentru „plumbul datoriei". O datorie resimţită ca o povară, o renunţare în care poetul nu vede încă partea de bucurie şi frumuseţe. Asta nu-l împiedică însă ca, atunci când vrea să scoată lucrurile din sfera banalului (să le aducă, adică, în spaţiul liricii), poetul să pună lucrurilor aripi, să le salte, să le „ardice". Starea de graţie lirică este starea de zbor sau, cel puţin, de pregătire de zbor: seara pânditoare „cu-ncet şi-ntinde umbra cutezătoare-*n sus*" (*O noapte pe ruinele Târgovişţei*); turnul, sub puterea nopţii, „se-nalţă-n sus" (*ibidem*). Starea de „înfiorare" în care intră obiectele în pragul poeziei este, repet, starea de zbor. Creatorul însuşi se simte într-o clipă binecuvântată „uşure", gata să devină un pieton al aerului:

„Adevărat uşure n-aveam nici o povară".

În *Mihaiada*, unde înfăţişează câteva fiinţe aeriene (blândul serafim), vorbeşte de o mistică nuntă şi „de a sa nălţare de pe pământ la ceruri". Această nuntă mistică pe care o cunoaşte natura sub puterea luminii cereşti se prelungeşte printr-un zbor spre înălţimi, acolo unde, după

platonicizantul dascăl de la „Sfântul Sava", se află tiparele eterne, arhetipurile.

Tema zborului nu constituie, în fapt, decât anticamera unei alte teme, mai vaste, aceea din *Anatolida*, *Santa Cetate şi Mihaiada*: tema ordinei cereşti. Nu urmărim, aici, statutul ei, ci numai pulsaţia spiritului creator faţă de asemenea himere. În *Mihaiada*, discursului patriotic i se substituie un discurs moral, deviat şi acesta într-un discurs al creatorului biblic:

„Sunt Alfa şi Omega, principiul şi finitul,
Iar intervalul este al liberei voinţe...".

Este *discursul Cuvântului* („aceste-a zis Cuvântul în limba sa divină") şi este limpede că, deşi nu vrea să se măsoare cu el, Heliade figurează un model pentru cuvântul mai prost, mai sărac al creatorului de versuri. Modestă, aici, tema creaţiei divine se desfăşoară pe largi spaţii în *Anatolida*, poem proiectat în 20 de cânturi. Au apărut doar cinci. Titlul exact al epopeii este *Anatolida sau Omul şi forţele*, şi multe dintre simbolurile ei sunt luate din *Paradisul pierdut* al lui Milton*. Cu teme, idei, viziuni împrumutate sau inventate de el, un fapt e sigur: Heliade scapă de *plumbul datoriei* pământene şi petrece cu abstracţiuni cereşti. Imaginaţia se plimbă în voie prin teritorii pe care nu le putem controla. Ia naştere, din unirea imponderabilelor, o floră şi o faună celeste. Obiectele au atins, în fine, starea lor *uşure* totală, barierele au căzut, privirea a ajuns departe:

„Înalt, mai sus de ceruri, la locul nemuririi".

În câmpiile cereşti se „înmărgărită" speciile rare, munţii sunt de aur, stâncile de adamante, la umbra *cedrilor-eterii* înfloresc „virtuţile - florale" şi harpele înstrună un mare „pan-himn". Este cântecul ce precede întruparea prototipurilor din care am citat mai înainte:

„Cereşti, eterii trombe în spaţiuri răsună,
Puteri, tării de angeli svol răpezi, lin se pun;
În giuru-Omnipotenţei miniştrii toţi s-adună,
Atenţi în tot amorul, ascultă, se supun...".

---

* Vezi, în acest sens, comentariile lui Al. Piru în *Introducere în opera lui I. Eliade Rădulescu*, Ed. Minerva, 1971, pp. 77 *sqq*.

Să observăm că statul divin are o organizare politică riguroasă (un păstor omnipotent, înconjurat de miniştrii-angeli etc.) şi că forţele în opoziţie (acelea grupate în jurul trufaşului mare-arhanghel) pun la cale o rebeliune înăbuşită de oştile fidele Domnului, conduse de Mihael şi Gabriel. Căderea (pedepsirea) îngerilor este precedată de păcatul însoţirii Marelui-arhanghel Satan cu o *filie* născută din propriu-i creştet. Corpul ei este „aerian" şi puterea de a seduce enormă. La originea căderii se află, aşadar, nu numai invidia, trufia, dar şi păcatul (complexul) unui incest. Prăbuşirea rebelilor, cu sugestia despicării, surpării universului, constituie partea cea mai frumoasă a poemului:

„Bubuie cerul, se scoală Împăratul;
Duduie eterul, că pasă urgia;
Fulgere, vâlvoare în spaţiu şerpuiesc;
Focul se-ntinde, curăţă păcatul.
Marea-exploziune arrestă-eternitatea;
Saltă firmamentul şi sorii se spăimântă,
Cugetul de crimă pe unde se-ntinde
Tot desfigurează, ca trăsnet încinde;
Foc negru şi roşu lumina se preface,
Plumb e uşurinţa şi cerul se desface;
Cad rebelii-n spaţiu şi vâjâie căzând,
Haos, abis mare-i aşteaptă căscând.
Pică şi se schimbă pe cât trec din cer:
Capete de angeli, de demoni picioare,
Aripă cerească una se mai vede,
Alta infernală la vale-nnegreşte,
Monstru la alţi capul în abis precede
Talpele, lumină în cer mai luceşte.
Neagră, fumegândă acum sunt volvoare,
Nume, suvenire din ceruri le pier".

Nu este greu de observat că prăbuşirea atrage după sine şi schimbarea statutului fizic al fiinţelor aeriene: ele trec printr-o rapidă metamorfoză care înseamnă degradarea în fiinţe materiale. Elementele aeriene trec şi ele printr-o stare de „desfigurare". Eterul duduie, firmamentul saltă, explodează, lumina se preface în foc negru şi roşu, aripa îngerească se înnegreşte, totul intră într-un imens vârtej fumegător.

Viziunea prăbuşirii se prelungeşte cu imaginea unei imense gropi de foc. Este, mai întâi, „uietul" cosmic, vâjâirea corpurilor care se surpă,

urmărite de trăsnete „înmulţite", aprinderea haosului, lăţirea (dezagregarea) în spaţiu a legiunilor rebele („cad unul peste altul, ruine spirituale/ Şi se resping teribil..."), afundarea în „turmente". Nouă zile ţine căderea şi, pentru a da sugestii de vuiet cosmic, Heliade repetă unele sunete: „mai răpezi *vâjâiesc*", „să mai *vază*", „ca flacăre în *vor*tici"..., „*vârteje* ascuţite", „*şi şuieră vâlvoarea*", „deschide *volborând*", din nou „*vârteje* de fum", apoi: „trem*ură*-n t*ur*bare", „b*ubu*iesc", „l*ung u*rlă şi răs*ur*lă, *v*endictă, răzb*un*are", „la cer*uri* gre*u* h*u*lesc" etc.

Dinamismul căderii este exprimat mai ales plastic: „universul plesneşte", „abisul se despică". Tartarul deschizându-se, îngerii rebeli se afundă într-un ocean de foc, Satan mai întâi, fiind mai greu. Imaginea este remarcabilă: munţi de foc se înalţă, plesnesc, vârteje de fum se rotesc în jurul unei inimi de foc negru, iar dracii, desfiguraţi, înoată într-un „noroi de flăcări":

„Încep să mişuiască în vasta încăpere,
Într-un noroi de flăcări de tot desfiguraţi".

Noroi de flăcări e, probabil, metafora cea mai frumoasă a poemului. Ea marchează capătul procesului, semnalat mai înainte, de materializare a elementelor aeriene, de „degradare" a lor pe măsură ce se îndepărtează de arhetipurile pure. Ele şi-au păstrat fluiditatea (au devenit un imens foc), dar fluidul a luat, acum, forma unei paste impure. Fluidul (focul) şi-a schimbat şi statutul imagistic: şi-a pierdut calitatea purificatoare. Dintr-o energie luminoasă (o materie superioară care uneşte două însuşiri fundamentale: *forţa şi lumina*), focul a devenit o energie murdară (noroioasă), pedepsitoare (este sugerată şi o simbolistică morală).

Frica de *gol* se asociază la Heliade cu frica de proliferarea haotică a elementelor. Acea „ceartă a elementelor", care revine în momentele de criză cosmică sau în clipe de mare excitaţie afectivă, marchează o temă importantă a poeziei sale. Heliade vrea echilibru, ordine în univers. Întâia măsură a Creatorului, după alungarea rebelilor, este să restabilească ordinea, să *împle* spaţiul şi să dea o ritmicitate timpului:

„Şi-n haos echilibrul şi ordinea se puse
.....
Tot spaţiul se împle, şi timpul ia măsuri...".

În cântul al II-lea, intitulat *Imnul creaţiunii*, statul divin revine, prin aceste măsuri, la armonia (liniştea) iniţială. O nuntă extraordinară

începe, la îndemnul divinităţii, şi din fecundarea elementelor cereşti apare *Mater Terra* cu munţi acoperiţi de cedri, cu dumbrăvi *ebenine*, arbori *fructidori*, care şi aceştia se pregătesc de nuntă mistică, într-o armonie de arome şi de acorduri sublime. Heliade înfăţişează, după *Cartea Genezei*, naşterea universului material care, în esenţă, este un univers de obiecte transparente, imponderabile. Poetul le zice, în limbaj filozofic, *principi*, şi într-un loc scoate din comentarea lor un vers tulburător: „Lumină vă e vocea, prin ea vorbiţi vederii". Urmând istoria sacră, Heliade descrie „starea adamiană", naşterea Evei şi, cu mare fantezie, unirea şi „profumul" fecundării:

„Se scoală-Adam; şi Eva în braţele-amoroase
Îl strânge cu ardoare; el mai ardent o strânge,
Şi sân la sân ferice se-mparadisă mirii
Ţinându-se de mână în mutuali afecţii,
Adam duce pe Eva în leagănul d-aproape
De flori şi de verdeaţă. Nici un talam vreodată
Din stanţele regale augustelor mirese
N-avu atâta artă, nici adornare simplă
Cu-atâta maiestate, decor mai admirabil
Flori, viţe în festoane, cum nu produce arta,
În toată abondanţa în toată frumuseţea
Suav decora bolta, pereţii şi intrarea,
Extazia vederea şi încânta mirosul.
Pe un tapet de iarbă cu flori presemănată
Se desemna ridente şi roza amoroasă
Şi candid' iasomie, safranul, iacintul;
Pe aşternutul moale de iarbă ca mătasea
Acante, lăcrămioare, voioase viorele,
Odorifere plante broda talamul nunţii.
Atoatecreatorul, principiul frumuseţei,
A fost decoratorul când a plantat edenul".

Fantezia pune în descrierea acestui sanctuar al riturilor divine mai multă substanţă decât în alte capitole, sufocate de abundenţa frazelor abstracte. Heliade, care, de regulă, caută în poezie efecte muzicale, fiind un liric prin excelenţă auditiv, urmăreşte aici şi efecte vizuale şi deschide versul spre lumea imaterială a parfumurilor. Nuntirea celui dintâi cuplu provoacă o beatitudine generală. Plantele, păsările „svoltătoare", astrele în frunte cu luna castă salută „amorul conjugal". Erosul participă, în genere, în poezia lui Heliade, la starea pe care am putut-o numi *ascensională*.

Să rămânem, pentru moment, la *Anatolida*, unde în armoniile cereşti pătrund, cum s-a putut vedea, aromele pământului. Nararea păcatului biblic, alungarea din paradis şi trecerea omului în *evul de cremene* capătă tot mai mult aspectul unui discurs ideologic şi moral. Fantezia aceea nebună pe care o pune Heliade în a glorifica ordinea *adamiană* dispare. Doar bocetul final al Evei lângă trupul inert al lui Abel atinge, în ciuda limbajului bizar ideologizant, o coardă lirică fină:

„O, aer ce verşi viaţa spre-a răsufla-n suspine,
Nu mai răsuflă Abel!... L'abandonaţi, etere!
L-ai curăţat, o, apă! Albitu-l-ai ca lâna
Şi c-al Albanei nectar; stropitu-l-ai în unde
Ca lacrimile mele ce m-ard... şi lui căldura
Nu pot să-i mai aducă. O, sfinte foc, divine,
L-aşteaptă-a tale flăcări ca mielu-n olocaust,
Îmi ceri ast sacrificiu în arderea de tot;
Ci ard şi frig cărbunii, şi dorul e prea mare,
Şi nu-mi laşi până-n urmă nici dulcea lui imagine,
Să nu-mi mai vază mintea decât cenuşă stinsă.
De ar simţi oiţa când i se arde mielul,
Şi d-ar avea putere, nu l-ar lăsa să-l arză.
Nu-l pot preda în flăcări... O, mater, sacră Terră!
Ia-l tu-n braţele tale, să-i ţii tu locul meu;
Deschide-ţi al tău pântece şi poartă-l tinerelă,
Precum l-am purtat însumi, până să-l naşti d-a doua
Spre o viaţă mistică şi fără chin, durere,
În sânul tău, o mater, depui pe al meu filiu!".

Invocarea *aerului*, *focului divin*, a vieţii mistice sugerează în planul imaginarului o nostalgie de armoniile cereşti, un dor de *ascensiune* pe care Heliade, printr-un transfer uşor de priceput, le pune la temeliile creaţiei poetice. A scrie înseamnă a urca spre *starea adamiană* a limbii, a face să vorbească lumina şi a pune vorbirii, cum zice tot el, o lumină. Această lumină nu poate fi, în planul profan al filologiei, decât latinitatea. Starea *adamiană* a limbii este aceea din preajma limbii de origine. Iată cum am putea explica erezia lingvistică a lui Heliade. *Întoarcerea* la izvoarele latine este o întoarcere la starea de plenitudine şi puritate a spiritului din preajma *Omnipotenţei*.

În *Sfânta cetate*, care după unii comentatori ar fi o încheiere a poemului *Anatolidei*, Heliade dezleagă din nou fantezia lui aeriană.

Cetatea ideală, rezidenţă a Mirelui-popol, este o „tindă cerească" ce uneşte tot ceea ce are mai pur materia şi tot ceea ce fabrică mai curat şi mai înalt spiritul uman. Orgia de pietre preţioase, de arbori fructidori, de obiecte virginale este vegheată (*custodită*) de îngeri. Acesta este spaţiul poeziei heliadeşti. Unul dintre spaţii, cel care stă pe treapta de sus a scenariului său liric. Limbajul care îl sugerează este, în continuare, plin de bubele aberantei lui filologii, dar în interior se simte zborul extraordinar al imaginaţiei :

„Apocaliptica, sunta cetate
A lumii nouă splende radioasă
De speranţă, d-amor, de libertate ;
Încinge muri nenvinşi de adamante,
Se coroană de turre nestimate,
Nalţă coloane de porfir gigante,
Pur ca cristalul aurul străluce,
Rubin, safir, smarald, iacint, briliante
Ţin unghiuri, fundament ce le produce.
Râul vieţii curge de lumină,
Minţilor sănătate dă şi-aduce.
S-adumbră ridente-eterna grădină
D-arburi, fructidori, d-arte, de ştiinţe,
Lin şi armonic aure suspină,
.....
Flori amarante câmpurile-nsmaltă.
Nalte-afecţiuni, sperări şi credinţe
Candide cresc şi vergini se dezvoaltă
Assorb viaţă,-amor la verbul soare
Asta-e cetatea ideală, naltă,
Aci justiţia este domnitoare,
Aci frăţia e realizată,
Aci virtutea-e putere, valoare
Ş-orice nevoie este uşurată.
Unul pentru toţi, toţi iar pentru unul :
Liberă voie, soartă nivilată,
Verul, frumosul, marele şi bunul,
Eternă pace, viaţă socială,
Propriul sacru, rizolvat comunul.
Cetate ! rezidenţă-imperială
Mirelui-popol, d-angeli custodită,
Tindă cerească şi universală ! ".

Imaginaţia lucrează, aici, prin acumularea de suavităţi. Suavităţile sunt luate, apoi, în primire de retorica ideologică şi morală a poetului şi, în multe cazuri, suavităţile, viziunile mari, armoniile pier în spuma frazelor goale.

*

O energie aeriană extraordinară ascunde erosul heliadesc. O parte, o fază a erosului. Cea de început, de dinaintea stabilizării lui. Căci, vom vedea deîndată, Heliade este în poezia erotică mai moralizator decât oriunde. Simţul (*plumbul*) datoriei se afirmă pe acest teren delicat mai hotărât decât în alte domenii. *Discursul îndrăgostit* al lui Ion Heliade Rădulescu este, în esenţă, un discurs moral, antipatic moral, plin de sfaturi şi de restricţiuni. Într-o *Elegie* din volumul *Meditaţii poetice* (1830), el se adresează deja soţiei, „tovaroş vecinic", de care l-a legat o lege sfântă. Totul e statornicit, pecetluit, doar amintirea mai reţine „minutul cel fericit" când tânărul zărise fiinţa scumpă şi fiinţa-i spusese cu decizie :

„Tinere-mi zice, d-acum trăieşte
Sub *legea singură* ce-am sfinţit".

Heliade trăieşte, în poezie cel puţin, sub semnul acestei sacre legi. Toate poemele lui glorifică amorul conjugal, familia, iar simţul lui cel mai puternic este acela al paternităţii. În dragoste, ca şi în cultură, politică, Ion Heliade Rădulescu se simte un Părinte :

„Nod şi mai tare după-asta vine,
Minuturi sfinte sărbătorim :
Cerul ne face părinţi să fim,
Braţele noastre acum sunt pline".

Iubirea, care de regulă este un zbor, o plutire peste greaua materie, nu apare decât rareori şi superficial în aceste poeme ce fac elogiul tihnei casnice. Versurile : „Ţi-ndreptezi zborul fără aşteptare/ Şi iar la postu-ţi drept te opreşti" nu arată o dorinţă de evaziune, de plutire, cum se zice, cu capul în nori. Aşezat, mulţumit, îndrăgostitul elegiac se gândeşte deja la moarte : „sosească ceasul, noi ne gătim". O moarte calmă, un sfârşit aproape mulţumit.

Figura esenţială a erosului heliadesc este, în fond, *conjugalitatea*. Simbolul feminităţii este pentru el Hera. Alţii celebrează amorul pasional sau amorul spiritualizat, pe *Afrodita Pandemos* sau pe *Afrodita Urania*.

Heliade face cu ardoare elogiul cuplului şi al castei iubiri conjugale. Lucru rar în poezie. Denis de Rougemont (*Les mythes de l'amour*) crede că literaturile europene n-au propus un mit al căsătoriei ideale. Literatura caută, în genere, simboluri erotice în afara spaţiului conjugal. Nici Barthes nu trece conjugalitatea printre figurile discursului îndrăgostit. Căminul este cu precădere spaţiul unui lung război de hărţuială. El poate provoca uneori, prin evaziune, o formă a pasiunii erotice. Nu ni-l putem imagina, zice tot Denis de Rougemont, pe Tristan însurat. Heliade şi-l imaginează, îndrăgostitul său stă nerăbdător la porţile templului familial. Simţul datoriei primează în raport cu simţul erotic. Pasiunea n-are pentru Heliade nici o justificare dacă nu duce spre altar (cămin). Odată instalată în celula familiei, pasiunea îmbracă veşmintele datoriei. Pentru spiritul romantic asta ar echivala cu un detestabil eşec. Pentru Heliade este o împlinire sacră. El înnobilează, astfel, conjugalitatea şi face din ea figura dominantă a vieţii afective. Mitul poeziei lui nu este Don Juan, nu este, până la capăt, nici Tristan (mitul pasiunii devoratoare). Este mitul cuplului biblic, simbolul unei mândre singurătăţi în doi.

Un *Portret* din 1836 este mai încurajator. Liniile sunt mai *uşoare*, mai fine, imaginile se deplasează dinspre iarna conjugală spre primăvara logodnei. Sunt imagini, nici vorbă, gata făcute: zâmbetul „vesel" străluceşte pe buze, chipul este „dulce ca blândeţea", sânul „uşure", în pieptu-i Edenul e „însinuit", copila e „zâmbindă ca cerul, ca el trăsnitoare", fiinţa ei este o combinaţie de zeităţi etc. Toate acestea indică o înseninare a condeiului, paralel cu diminuarea simţului moralizator. În afara unei trimiteri: „marea-cuviinţă îţi dă al său glas" – nu sunt formulate oprelişti morale. Copila cu pasul mai mândru decât acela al Aurorei (să reţinem transparenţa, diafanitatea imaginii!) este un „model al virtutei", dar virtutea, dacă luăm în seamă argumentele poetului, decurge din frumuseţea obiectului erotic. Frumuseţea e virtutea ei sau invers.

Imaginile, puţine câte sunt şi deja folosite de literatura anterioară, sugerează o eliberare (parţială) a fanteziei erotice:

„Ce este ast amor
Care cu privirea-ţi ca o altă rază
Către cer din ochii-ţi ia al său zbor? !".

Dragostea devine din nou o temă pentru discursul moral în *Visul*, istoria alegorizată a unei căsnicii sfâşiate de demonul geloziei şi de intrigi ticăloase:

„Ura-i îmi era pace şi dragostea-i osândă,
Rece-ntr-a ei mânie şi foc când era blândă;
Ce-amestec şi într-însa şi-n mine volbora!".

Se zice că în vis toate imaginile sunt euforice, atunci, mai ales, când visul se asociază cu zborul. Visul lui Heliade, pornit din tâmpla raţiunii indignate, naşte „iazme", multe iazme care trag imaginaţia în jos, o materializează. Însă în orice *cădere* este o nostalgie de *înălţare*. La Heliade căderile şi înălţările alternează şi adesea (ca în poemul de firitisire de Anul nou, *La Maria*) se împacă pe teren moral. Poetul e din nou *bătrân*, adică înţelept, Părinte. Laudă prieteşugul, pacea, paternitatea şi rememorează „delirul tinereţii", văpaia unui „nemernic foc", „suspinurile fugătoare", dar fără regret. Grijile lui vin din altă parte:

„Soţ, tată plin de rane ce încă sângerează,
Tovaroş bucuriei ş-al timpilor scârbiţi,
El, o, soţie dragă! el vine de-ţi urează:
Ani veseli, ani de pace, ani mulţi, ani fericiţi".

Într-un *Imn la dragoste* (1838), scris după un cutremur teribil, poetul substituie sentimentului erotic evlavia creştină, zicând că „dragostea e Domnul". Heliade e cel dintâi la noi care scrie poema leagănului şi a neliniştii paterne în faţa pruncului bolnav. Erosul este aici copleşit de simţul datoriei morale:

„Copilul se deşteaptă; l-ameninţă răceala
Şi mama îl lipeşte de chiar inima sa...".

O dedicaţie din 1839, *La Elvira*, este mai întunecat romantică, mai agitată. Ea adună semnele lirice ale epocii: lacrimile, suspinele, salcia plângătoare, trista filomelă, piatra mută a mormântului, fântâna, noaptea *dilectă*, luna blândă:

„Cu vălul alb ca gazul, cu manta onduloasă,
Cu părul tău de aur ca raze răsfirat,
Vin' scumpa mea Elvira, şi sânu-ţi înfocat
Lipeşte-l de-astă liră şi mută, şi duioasă.
Cu degetu-ţi de roze, d-albeaţa unui crin,
Deşteaptă-n ea un sunet, Elviră-înamorată;
Cu-acel sunet imită pe coarda-nfiorată
Cântarea mea din urmă şi ultimul suspin".

Două remarci putem face privitoare la aceste versuri: diafanitatea, întâi, a portretului, şi asocierea, apoi, a erosului cu simţul creaţiei. Dragostea şi poezia constituie un binom binecunoscut. Cumpătatul părinte dă semne de nerăbdare. Erosul deşteaptă în el acel *nesaţiu sacru* faţă de obiect, nesaţiu pe care-l întâlnim şi în alte împrejurări: „Şi-n sacra mea ardoare ferice voi sorbi...".

O imaginaţie mai bogată aduce *Zburătorul*, capodopera lui Heliade după opinia aproape unanimă a criticii literare. Că balada are valoare deoarece analizează „psihologia personajului" (D. Popovici) este discutabil. „Psihologia" este, aici, starea de criză erotică, individualizată prin câteva semne ce se pierd în mit. O boală necunoscută, cum zice G. Călinescu, „explicabilă mitologic şi curabilă magic". Lăsând deoparte construcţia, succesiunea simbolurilor, limbajul poemului, mai curat, mai fluent decât în alte scrieri, să observăm că *Zburătorul* leagă pentru prima oară la Heliade (şi în poezia română) naşterea iubirii de prezenţa unei „fiinţe aeriene". Originea bolii necunoscute e, deci, cerească. Agentul ei este un *zburător* şi forma de manifestare este „picoteala", visarea. Erosul se manifestă prin declanşarea unei energii cu efect contradictoriu: *foc* şi *răcoare*, *ardere* şi *paloare*, *cald* şi *rece*, o senzaţie de greutate şi o senzaţie de eliberare corporală:

„În braţe n-am nimica şi parcă am ceva,
.....
Că uite, mă vezi mamă, aşa se-ncrucişă...".

Imaginile sugerează naşterea unei forţe necunoscute ce tinde să dezlege trupul de legăturile lui terestre:

„Ah! inima-mi zvâcneşte! Şi zboară de la mine!
.....
Şi tremur de nesaţiu şi ochii-mi văpăiază",

aducând o stare de voluptate şi de durere („un dor nespus m-apucă şi plâng, măicuţă, plâng"). Poate acestea provoacă starea de visare, căderea în reverie („sai ca din visare", „că-ncepe de visează şi visu-n lipitură/ începe-a se preface, şi lipitura-n zmeu...") şi senzaţia de înălţare: „cosiţa se ridică", „eu parcă-mi aud scrisul pe sus cu vântu-n zbor". În fine, zburătorul apare în timpul unei insomnii grele şi al unei „nemişcări pline" a universului:

„E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei
Veşmântul său cel negru, de stele semănat,
Destins cuprinde lumea, ce-n braţele somniei
Visează câte-aievea deşteaptă n-a visat...".

Starea onirică facilitează pătrunderea mitului erotic, iar mitul erotic ia, la Heliade şi la un lung şir de poeţi, forma unei himere care, furişată sub chipul unui flăcău cu vinele golite de sânge, declanşează ceea ce am văzut: un fior care „fulgeră" prin vine, un „tremur de nesaţiu", o învăpăiere a privirii, un *foc* şi totodată o picoteală în trup. Provoacă, mai ales, o *visare* în stare de trezie care coincide şi cu dorinţa de *dezlegare*. Fior, fulger, nesaţiu, tremur, foc sunt imagini ale intensităţii. O intensitate provocată de o energie imaterială şi desfăşurată într-un regim de nelinişte voluptuoasă, de nelămurită seducţie. Imaginile citate sunt, totodată, imagini purificatoare. Energia lor este ascensională, aeriană, prefigurând trecerea în alt regim psihic.

Dezlegat de alte obligaţii, discursul erotic este aici mai pur şi, prin aceasta, mai profund. Discursul se tulbură din nou în poemele ulterioare. *La o mireasă* (1844) preamăreşte, încă o dată, „virtutea matronală", noţiune ce va reveni şi în alte poeme. În *Mihaiada* pacea conjugală este figurată de o tânără mamă ce întinde sânul cu ardoare lacomului său prunc sub supravegherea unui seraf caritabil. Însă „obiectul adorabil al ardorilor materne" (şi, fatal, paterne) îl găsim, în toată plinătatea, în *Anatolida*. El se naşte din imponderabilele unui târziu necunoscut, cunoaşte momentul mistic al nuntirii şi apoi piere misterios, totul desfăşurându-se într-un regim de purităţi aeriene. Cerul, vegetaţia, râurile care veghează idila biblică constituie o sinteză de virtuţi virginale. Iarba e mlădioasă şi „îndamascată" cu flori, din fântâni curge apă limpede şi, adunate în râuri, apele se varsă într-o „câmpie lichidă, cristalină". Divina Eva are sânul *de alabastru* şi fruntea ei respiră prin *perle transparente*. Misterul unirii se petrece într-un loc ce concentrează purităţile tuturor elementelor, într-un climat de fervoare şi pietate:

„Cine-ar putea descrie nespusele transporturi,
Candoarea virginală şi graţiele Evei,
A lui Adam fervoare, întreaga fericire
Şi-extrema pietate-a ritului plinire?".

Zicând că n-o poate spune, poetul o spune, în fapt, indicând un model erotic. Heliade îl reproduce, în genere, în poemele sale, chiar şi în

acelea în care simţul familiei primează. Conjugal, erosul este la el mereu lilial şi virtuos. Patimile trupului nu sunt cuprinse în poem, erosul se opreşte, prudent, la uşa iatacului. Chiar în *Anatoliada*, unde poetul vorbeşte despre ritul împreunării, fantezia părăseşte cuplul primordial la marginile aşternutului moale şi înmiresmat. Cântul se sfârşeşte, de altfel, cu elogiul (încă un elogiu) al amorului conjugal. Este chemat acum bardul Albionei, Milton, să celebreze plăcerea instituţionalizată, bucuria virtuţilor familiale:

„Salută ca un vate amorul conjugal
Cu care numai omul a fost dotat din ceruri".

În *Serafita* (1872) imaginaţia este mai slobod pământeană, erosul mai vinovat. Heliade cântă „buzişoarele" de coraliu, „limbuliţa" iute, dar trece repede pe puntea ce duce spre „focariu sacru" şi „olacaustul divinilor uimiri". Asta după ce fixează pe frumoasa Serafita în ambianţa grădinilor empiree:

„Eşti fericirea lunii şi centru-n firmament".

Tendinţa de a *sfinţi* femeia vine din poezia Evului Mediu. Heliade cutează s-o identifice cu „misticul trianglu", spiritualizând complet ideea de feminitate până ce amorul devine un „extaz angelic". Să reţinem, după ocolul făcut în mitologie, şi această spaimă ipocrită, văcărească, exprimată într-o limbă barbară:

„A! bellă eşti, dilecto! şi capellura-ţi blondă,
De voluptate peplu, ca crinii lui Amor,
Cu buclele lui Phebu te-mmantă, te circondă
Electric radioasă. Te-acoperă, că mor!".

Femeia provoacă nu numai un extaz spiritual, dar şi delirul creaţiunii, acel impavid nesaţiu pe care l-am întâlnit în multe versuri. Sunt momentele (fericite) în poem când Heliade îşi *uită* tema şi deschide versul spre ceea ce am putea numi un *discurs al discursului*:

„La singura-ţi vedere delirul creaţiunii
Cu totul mă coprinde, mă simţ zeu din atom,
Întreg realitate, nu fruct al ficţiunii,
Şi fur din ceruri focul spre a crea pe om".

Dar, din nefericire, asemenea întreruperi sunt rare. Heliade, care vorbeşte despre toate, vorbeşte inadmisibil de puţin despre originile scrisului său. Citindu-i versurile, trebuie, realmente, să vânezi câte o propoziţie în care enunţul să treacă dincolo de generalităţile estetice curente.

Revenind la poezia erotică, putem încheia spunând că imaginarul heliadesc rămâne, şi aici, sub controlul raţiunii şi raţiunea deviază discursul spre morală. De puţine ori, poezia *saltă* peste această retorică şi atunci imaginaţia devine (în *Zburătorul*) mai dinamică, mai aeriană. Heliade scrie de obicei cu imaginea prototipului în faţă, chiar şi în spaţiul eroticii (spaţiul imprevizibilului, nelămuritului) gândul lui merge spre „verginea primară" şi tiparele amorului sacru care, în esenţă, este amorul închis în *templul familiei*. În el oficiază mama care-şi alăptează, ca în scena sacră, pruncul, în timp ce de sus, dintr-un triunghi, priveşte ochiul ocrotitor al Părintelui. Heliade se abandonează acestei reverii a voluptăţii conjugale cu sentimentul că participă la recuperarea unei plenitudini pierdute. O *datorie* care se transformă într-o bucurie mistică.

*

Recapitulând, putem spune că Ion Heliade Rădulescu pune totdeauna într-un poem mai multe teme (de la cosmologie la ideologie), în discursul său fiind mereu mai multe discursuri, inabil *anvelopate*. Latura morală este cea mai puternică. De oriunde ar porni, Heliade ajunge la judecata etică. Manifestă o disponibilitate totală, gândul lui fiind că poezia poate transforma orice obiect într-un subiect de poezie. Are, în acelaşi timp, o teamă aproape patologică de dezordine, deşi, cercetându-i poemele, vedem că haosul este elementul lor cel mai fertil. Seducţia pe care o arată faţă de forţele dezlănţuite ale universului este serios concurată de frica de „dezmădulare" a universului.

Faţă de obiectul liric, Heliade arată o impetuozitate, un *nesaţiu* care se potoleşte îndată ce obiectul este cuprins, retorizat. Figura spiritului său poetic mi se pare a fi (spre a-i folosi o imagine) *hrăpirea*, provocată de o stare de mirare, înfiorare în faţa lucrurilor sublime „din afară". Heliade caută mereu compania elementelor sublime, *„hrăpirea"* este starea ce deschide drumul spre marile viziuni. „Nu este om – zice el într-un loc – care, văzând sau închipuindu-şi aceste objecte despre care vorbirăm sau alte asemenea, să nu vie într-o stare de mirare, de înfiorare sau să nu se vază într-o stare oarecum de *hrăpire*, adică să nu se simtă sublimul ce se pricinuieşte sau din înfăţişarea lor sau din descrierea ce

i se face despre dânsele" (*Pentru stil*). Câteva pagini mai înainte, retoricianul Heliade dăduse o definiţie a stării de hrăpire: „Aşadar, după aceasta eu zic: expresia sau mişcarea ce ne aduce într-o astfel de stare de hrăpire a sufletului, aceea este sublimul".

Las necomentate ideile estetice din aceste pasaje, mă interesează doar acţiunea (imaginară) care decurge din starea de hrăpire a poetului în prezenţa obiectului său liric. Acţiunea presupune, întâi, surescitarea (*mirarea*, *înfiorarea*) subiectului, urmată de agresiunea faţă de obiect. O exaltare, totuşi, care nu duce la pierderea raţiunii, o agresiune care se fereşte să „desfigureze" obiectul. Surescitarea este totdeauna controlată la Heliade, agresivitatea este luată în primire de retorica abundentă a poetului. Violenţa se transformă în seducţie, limbajul o abstractizează, numeroasele referinţe mitologice o dispersează într-un spaţiu vast. Numai în poemele satirice (*Ingratul*, *Un mueroi şi o femeie*, *Solcan*, *O festă în comemoraţia zilei de 23 septembrie 1854 sau cobza lui Marinică*, *Cântecul ursului* etc.) fantezia se ţine mai aproape de materie şi nesaţiul, hrăpirea caută vorbele colorate, atingătoare.

Există, în fapt, trei muze la Heliade, trei învelişuri ale lirismului său, considerat global. O muză pe care, într-un vers, el o numeşte *cetăţeană*, şi care-l stimulează pe omul datoriei, pe Părintele social şi moral. Este, apoi, *muza astrală*, cea mai puternică, aceea care aprinde în Părintele social ambiţia vastei Creaţii şi-l împinge spre marile modele, muză cu puteri ascensionale, muză vizionaristă, hrănită cu sublimităţi. A treia este muza omului „buclucaş", cum l-a numit Iorga, muză „mult pestriţă şi fâşneaţă", născocitoare de expresii pitoreşti, sarcastică, dezlănţuită asupra obiectului:

„Îngălato,
Dezmăţato,
Uscăţivo,
Costelivo,
Exclusivo",

căzând, uneori, în savoarea vulgarităţii:

„Se căţălesc ielele;
Ielele, şoimanele,
Fâţâie crăcanele,
Fleici azvârle ţâţele,

Miorlăie ca mâţele,
Danţă hora boalelor
În mocirla balelor...
Zmeii îşi bat coadele
Şi-şi scutură noadele...".

Hrăpirea antrenează, la acest nivel, o imaginaţie materială mai puternică, îndepărtând din poem imaginea sublimului. Elementele din lumea realului pătrund mai liber şi într-un număr infinit mai mare pe poarta poemului. Însă marile teme rămân, de regulă, în pragul acestor petreceri cu vorbe indignate, smălţuite uneori cu culori ţigăneşti.

VIII

Grigore Alexandrescu. Cultul „stilului desluşit". Migăloasa scenografie a grandorii

Şi Grigore Alexandrescu se plânge de lipsa modelelor şi de sărăcia limbajului („nu este, zic, de mirare dacă literatura noastră n-a produs încă nici un cap d-operă care să poată sluji de model netăgăduit: acelea nu ies decât în literaturile formate şi în limbile statornicite, după cum o ştim mai cu osebire toţi aceia care scriu, şi prin urmare cunosc influenţa ce are limba asupra stilului", *Câteva cuvinte în loc de prefaţă*, 1847). Se plânge, dar fără disperarea biblică a lui Ion Heliade Rădulescu. Neliniştea ia la autorul *Satirei duhului meu* forma resemnării. O resemnare, altfel, laborioasă. Atât cât este, limba îl serveşte, poetul scrie în toate genurile, plângerile lui (în *Epistole*) sunt cam retorice pentru că versurile spun indirect ceea ce autorul afirmă că nu poate spune.

Putem spune atunci că o *modestie* numai pe jumătate sinceră stă la originea demersului său liric. O modestie pusă în slujba unei ambiţii: aceea de a găsi în versuri „tonul măreţ" care să dea ideii o anumită înălţime şi demnitate: „să-ţi scriu pe un ton măreţ, cât mai măreţ s-ar putea". A scrie în stil grandios, a da lucrurilor *înălţime*, un grad, adică, de complexitate şi idealitate nu înseamnă însă a renunţa la ceea ce Alexandrescu, spirit cuviincios clasic în multe privinţe, socoteşte a fi esenţial în literatură: claritatea. Stilul „uşor şi lămurit", pe care îl remarcă în scrierile lui Alexandru Donici, este şi stilul la care aspiră: „a fi-nalt cu desluşire, simplu fără a cădea" (*Epistolă D.I.V.*). A cădea înseamnă pentru admiratorul lui Voltaire a coborî în limbajul pestriţ al vulgului, a scrie „pe şleau ca preotul de sat" (*Epistolă către Voltaire*). Înjosire inadmisibilă în poezie.

Lucrurile, ideile, scrisul însuşi au valoare numai de la un anumit grad de frumuseţe a frazei. Când n-au, poetul trebuie să le-o dea.

Menirea poeziei este să fabrice asemenea atestate de nobleţe a cuvântului. Preţuirea lui Grigore Alexandrescu pentru Iancu Văcărescu, contemporanul său, de aici vine: autorul *Primăverii amorului* ştie să fie înalt cu claritate, simplu cu distincţie şi mai ales: „care lucruri mici de sine *ştii să le măreşti frumos*" (s.n.). Aşadar, *a mări frumos* este scopul unui poem. Heliade, având idei oarecum asemănătoare despre actul de a scrie, evadează în spaţii uranice. Alexandrescu, spirit eminamente didactic, reduce totul la o ierarhie a adjectivelor. „A mări frumos" este a împodobi o abstracţiune cu altă abstracţiune, mai mare: (*adânc*, *colosal*, *măreţ*), ca şi cum adâncime, măreţie, colosal ar sugera, prin ele însele, senzaţia de adâncime, măreţie...

Stilul acesta ornat se poartă în epocă. Grigore Alexandrescu îl dichiseşte mai mult decât alţii şi crede cu mai multă tărie că perfecţiunea formală a versului poate să dea grandoare ideii. Are credinţa, după exemplul clasicilor, că la originea unui bun poem stă un îndelungat efort de cizelare a versului. Alexandrescu este cel dintâi poet român care are, pe de-a-ntregul, o conştiinţă artizanală. E un *poeta faber* cu mentalitatea şi mijloacele de expresie de la 1840. Heliade gândea în acelaşi sens, însă poezia lui anarhică, inventivă, limbajul lui nebunesc îl contrazic. Autorul *Satirelor* şi *Epistolelor* este consecvent cu principiile pe care le propune. Poemele sunt pline de sfaturi utile pentru sine şi pentru alţii: „a lucra cu hotărâre", după „un plan ce îmi croiesc", „a preface câte sunt de îndreptat", a căuta „rima mândră" etc.

A osteni, *a lucra*, *a îndrepta*, *a preface* sunt verbe ce se repetă în artele lui poetice (*Epistolele*). Verbele ar putea fi înscrise într-o figură retorică, aceea *a desăvârşirii*: travaliul lent, obsesia gramaticii, iluzia perfecţiunii. În acelaşi timp figură a răbdării şi a sterilităţii (prin frânarea posibilităţilor de invenţie în poezie), Alexandrescu crede că „osteneala şi răbdarea pot orice dobândi". El pune *stilul* înaintea *talentului*. Nu este, din această pricină, neliniştit cu adevărat în faţa foii albe, n-are crize de disperare şi, în genere, mâhnirea lui de a scrie într-o limbă neformată şi de a se manifesta într-o literatură fără capodopere este contrazisă de versurile iritant de bine ticluite:

„La toate-ai fost norocit: nu crez c-atât izbuteai,
D-ai fi avut să formezi limba în care scriai;
Dar veacul te-a ajutat: în vremea când te-ai născut,
Stilul era curăţit şi drumul era făcut.

Altfel e-n ţară la noi: noi trebuie să formăm,
Să dăm un aer, un ton limbii în care lucrăm;
Pe nebătute cărări loc de trecut să găsim,
Şi nelucrate câmpii de ghimpi să le curăţim"*.

Trăind într-o epocă de întemeiere a poeziei, Grigore Alexandrescu n-are propriu-zis psihologia unui întemeietor. E doar un plivitor în lanurile limbii, un pălmaş harnic şi exigent, atent să nu încalce măsura gramaticii, să afle „cuvântul creştinesc" care exprimă mai lămurit ideea. În *Epistolă către Voltaire* se plânge că dialectul nostru, nefixat în legi stricte, îi scoate peri albi, cu sugestia că dacă ar fi altfel, dacă legislaţia limbii române ar fi mai severă, operele bune ar putea apărea mai uşor. Erezie estetică clasicistă, încredere fanatică în gramatică, îngrijorare (de înţeles) în faţa anarhiei limbajului:

„Avem un dialect bun, uşor şi înmlădios;
în el fieşce cuvânt nu e ca la voi legat,
cu un articol semeţ, cu un pronume ciudat,
Pronume,-articole lungi care sufletul ţi-l scot
şi seamănă când pâşesc cu suita unui despot.
Dar ce mai mult să vorbesc?"...

Anarhismul dialectului nu-l împiedică însă să scrie mult şi, dacă ţinem seama de compoziţia poemului, dialectul refractar nu-l împiedică să scrie cu o vădită plăcere. Versurile sunt bine măsurate, poemul are, indiferent de natura temei, o introducere, o tratare şi o morală. O imagine (personificarea, de regulă, a unei abstracţiuni) este dezvoltată într-un paragraf întreg sau în mai multe. A scrie bine este, în aceste condiţii, a scrie pe larg şi pe înţeles. A fi inspirat este a găsi cuvântul corect şi măsura (cadenţa) rândurilor. Talentul este un foc (un dar sacru), însă pentru ca focul să persiste el trebuie hrănit („că e foc care se stinge dacă nu va fi hrănit"), cu ce altceva dacă nu cu vreascurile răbdării, cu energia muncii migăloase?... De aceea grija cea dintâi a moralistului este să scape de tirania muzelor, de capriciile inspiraţiei. Inspiraţia poate veni sau nu, soarta poemului nu poate depinde de această necunoscută. Sincer sau complezent, Grigore Alexandrescu interoghează pe Voinescu, II:

* Gr. Alexandrescu, *Poezii*, *Proză*, text stabilit şi note de I. Fischer, antologie şi repere istorico-literare de Mircea Anghelescu, Minerva, 1977.

„Cum să scap de muze, de vechea tiranie,
De ale lor capriţii, d-a lor cochetărie,
Care întotdeauna mi-au fost supărătoare
Şi pricini felurite de lungă întristare?".

Întrebare, totuşi, retorică. Îngrijorare puţin jucată. Poetul cunoaşte remediul: tehnica de a versifica bine „stilul desluşit". Pentru a evita o tiranie incontrolabilă, acceptă cu bucurie o tiranie controlată de legi. Este împăcat, de altfel, cu ideea că literatura lui reprezintă un factor de tranziţie. Primeşte, ca Alecsandri mai târziu, ideea de a fi depăşit de un talent mai puternic: „Dar o scriere este totdeauna un mijloc de a face alta mai desăvârşită, şi eu voi fi cel dintâi a aplauda pe acela ce va face mai bine". Conştiinţa că opera se înscrie într-o serie istorică şi că literatura iese din literatură? Sigur este că un spirit lucid (putem spune chiar realistic), cucernic şi harnic domină gândirea şi determină demersul poetic al lui Grigore Alexandrescu. Poetul cunoaşte scopul, stăpâneşte instrumentele de expresie, îşi alege cu grijă tema şi nu evadează din ea decât pentru a-i dezvolta partea morală. Trecerea de la intenţie la faptă nu implică un dramatism, o agresiune asupra formelor ostile. Cu toată spaima (teoretică) pentru libertăţile prea mari ale dialectului în care scrie, autorul meditaţiilor patriotice şi al satirelor nu pare a întâmpina obstacole în calea intenţiilor sale: formele se supun, ideile „drepte şi înalte" îşi află uşor expresia trebuitoare.

Înălţarea, *mărirea* obiectului poetic presupun o lepădare a lui de culoarea şi densitatea materială. Sensibil la latura morală, Alexandrescu este opac (o opacitate programatică) la viaţa ascunsă a universului. N-are simţul cosmosului, cum n-are nici simţul elementelor. Imaginaţia lui nu coboară decât rareori şi superficial în lumina concretului, fapt curios la un spirit care vrea să îndrepte răul social. Poemul este, de regulă, o lungă demonstraţie, o acumulare orizontală de abstracţiuni întărite cu alte abstracţiuni. Poemul este deliberat ţinut aproape de pământ („Astfel de nalte sujeturi pentru muza mea sunt/ Pân-a nu zbura în ceruri, ea se cearcă pe pământ"), într-un mers lin, la pas, în ritmul şi cu spiritul de circumspecţie ale unei inspecţiuni teritoriale. Muza nu zboară deloc, degeaba spune poetul că muza este stăpânită, aici, pe pământ, „pân-a nu zbura la ceruri": muza nu se avântă niciodată spre necunoscutul înălţimilor. Cerul, stelele, îngerii, când apar din când în când în versuri, sunt pure convenţii literare. Muzicalitatea versurilor le face uneori (observă just G. Călinescu) grandioase.

Intervine, apoi, un al doilea aspect. Alexandrescu se adresează cu consecvenţă trecutului (ruinelor), amintirii şi, sub puterea impresiilor de călătorie prin locuri istorice, scrie poemele lui de meditaţie şi reverie, privind „de departe" reliefurile materiale. Acest „de departe" pune o distanţă între eu şi obiectul liric. O distanţă care permite „mărirea", „înălţarea", migăloasa scenografie a grandorii. Meditaţia, reveria se desfăşoară la „ceasul nălucirii", într-un regim temporal favorabil „astei scene colosale de mărire". Este regimul nopţii, regimul prielnic fantomelor, tăcerilor pline de groază şi al aşteptării. Scenariul din puternicul poem *Umbra lui Mircea. La Cozia* este caracteristic pentru modul lui Grigore Alexandrescu de a figura o idee lirică, de ordin, aici, patriotic şi moral. Ideea este anunţată de o descripţie a reliefului (spaţiul meditaţiei), format în chip romantic din ziduri vechi, mucezite de bătaia valurilor, de peşteri, râpi întunecate, munţi ce se clatină... Descripţia este reluată, cu o notă accentuată de mister, în finalul poemului. Muzicalitatea versurilor, cadenţa lor extraordinară deplasează încă de la început accentul de la relieful grandios la sunetul grav al naturii. În *Umbra lui Mircea. La Cozia*, sugestia ştergerii reliefurilor, a impresurării nopţii este admirabilă :

„Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate ;
Către ţărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc,
Ş-ale valurilor mândre generaţii spumegate
Zidul vechi al mănăstirei în cadenţă îl izbesc.

Dintr-o peşteră, din râpă, noaptea iese, mă-mpresoară :
De pe muche, de pe stâncă, chipuri negre se cobor ;
Muşchiul zidului se mişcă... printre iarbă se strecoară
O suflare, care trece ca prin vine un fior.

Este ceasul nălucirei : un mormânt se dezveleşte,
O fantomă-ncoronată din el iese... o zăresc...
Iese... vine către ţărmuri... stă... în preajma ei priveşte...
Râul înapoi se trage... munţii vârful îşi clătesc.

Ascultaţi... ! marea fantomă face semn...
dă o poruncă...".

Acest „ascultaţi" cheamă la ordine imaginaţia descriptivă. Prologul s-a încheiat. Urmează un alt fel de împresurare a temei, pur didactică, oratorică, întreruptă din loc în loc de judecăţi morale :

„Întreprinderea-ţi fu dreaptă, a fost nobilă şi mare".

După voiajul istoric, discursul revine la punctul de plecare. Împresurarea nopţii a devenit, acum, mai puternică, întunericul *se întinde, se adună* (imagini ale orizontalităţii !), spaţiul dispare în timp ce muzica valurilor se întăreşte :

„Dar a nopţei neagră mantă peste dealuri se lăţeşte,
La apus se adun norii, se întind ca un veşmânt ;
Peste unde şi-n tărie întunericul domneşte ;
Tot e groază şi tăcere... umbra intră în mormânt.

Lumea e în aşteptare... turnurile cele-nalte
Ca fantome de mari veacuri pe eroii lor jălesc
Şi-ale valurilor mândre generaţii spumegate
Zidul vechi al mănăstirei în cadenţă îl izbesc".

Tema *turnului*, care apare şi în alte poeme (*Răsăritul lunei. La Tismana*, *Trecutul. La mănăstirea Dealului*), ar putea sugera o detaşare a imaginaţiei de lanţurile raţiunii pedestre, o ordonare a ideilor pe axul verticalităţii. În toate mitologiile turnul reprezintă o *poartă a cerului*. Prin poziţia lui, *turnul* indică la romantici legătura dintre două universuri, un zbor împietrit, o ascensiune ratată. În versurile lui Grigore Alexandrescu, turnul simbolizează o evaziune, dar în trecut, o desprindere de concret spre a accede la o istorie grandioasă. Este simbolul unui zbor în amintire. Turnul este ruinat, părăsit şi, în starea lui jalnică, veghează la perpetuarea unui trecut mare. „Privit de departe" sugerează poetului un simbol literar celebru : *palatul osianic*. Trebuie să intervină, neapărat, distanţa pentru ca imaginaţia să găsească obiectului (mănăstirea învechită) un corespondent de preţ, „măreţ", înalt (în chip cultural şi moral) :

„Apoi, glob rubinos, nopţei dând mişcare şi viaţă
Se-nalţă şi, dimprejuru-i dese umbre depărtând,
P-ale stejarilor vârfuri, piramide de verdeaţă,
Se opri ; apoi privirea-i peste lume aruncând.

Lumină adânci prăpăstii, mănăstirea învechită,
deodată cetăţuie, ce de turnuri ocolită.
Ca de lună colorată şi privită de departe,
Părea unul din acele osianice palate,

Unde geniuri, fantome cu urgie se izbesc;
Şi pustiul fără margini, şi cărarea rătăcită,
Stânca, peştera adâncă, în vechime locuită
De al muntelui sfânt pusnic ce sârmanii îl iubesc.

Erau dulci acele ceasuri de extaz şi de gândire,
Şoptele, adânci murmure ce iau viaţa în pustii,
A mormintelor tăcere ce domnea în mănăstire,
Loc de zgomot altădată, de politici vijălii.

Noaptea, totul astei scene colosală de mărire,
Două nobile instincte cu putere deştepta;
Unu-, a cerului credinţă, altu-a patriei iubire,
Ce odată-n aste locuri pe strămoşi îi insufla.

Munţii noştri-au fost adesea scump azil de libertate,
Şi din vârful lor românii, torent iute furios,
S-aruncau: mulţimi barbare pentru pradă adunate,
Lei sosind, era la fugă ca un cerb rănit, fricos".

Aflăm, aici, cunoscuta tehnică: o descriere a spaţiului, o cuprindere a temei cu elemente luate din natură şi din istorie, o întoarcere, în fine, a discursului spre judecata morală. Se observă uşor preferinţa lui Alexandrescu pentru imaginile de preţ, acelea mărite, înnobilate deja de literatură: luna ca un *glob de rubin*, vârfurile stejarilor ca nişte „piramide de verdeaţă", românii care se avântă ca *leii* în bătălie, fără a mai vorbi de fantomele, de stânca, peştera, de tăcerea mormintelor, pustnicul sfânt al munţilor şi de celelalte elemente din scenografia impunătoare a poetului.

Lucrurile intră în poem purtate de o caleaşcă a sublimului: mormintele sunt „monstruoase" (am dovedit deja că monstruosul exprimă un rău în grad maxim, adică sublim), vulturul e „mândru", cugetările „adânc ascunse", ideile „drepte şi înalte", suvenirea e „măreaţă", tăcerea e „adâncă", trista gândire priveghează „precum o piramidă se-nalţă în pustii" etc. *Piramida* (termen de referinţă în două comparaţii), *turnul*, imaginile, şi ele repetate, ale *palatelor*, *cetăţii*, *mănăstirii* ar putea da o sugestie despre natura grandioasă şi ordonată a imaginaţiei, de n-am şti că aceste imagini circulă în epocă şi preluarea lor nu marchează, de cele mai multe ori, şi o adeziune a sensibilităţii lirice. Grigore Alexandrescu le orientează, fără echivoc, spre înţelesuri etice. Numai indirect ele angajează şi o mişcare a imaginarului propriu-zis, o pulsaţie a spiritului creator.

Gr. Alexandrescu lucrează, ca mai toţi contemporanii săi, în mai multe registre. Cu o condiţie: registrul (tema, imaginea, tonul, stilul) să aibă un anumit prestigiu literar. Luăm cazul spaţiului imaginar: spaţiul ocrotitor, acela ce eliberează fantezia şi dezleagă limba. Fabulistul nu se opreşte, nici el, la un singur peisaj, după cum nu are preferinţă pentru o categorie anumită de elemente din lumea materială. În mentalitatea estetică a epocii, obiectele în starea lor primar materială n-au valoare poetică. Există, evident, partea lor morală (sub formă de simboluri), dar aceea rămâne o abstracţiune. Obiectele servesc ca termeni de comparaţie şi, din această cauză, sunt preferate cele reputate ca poetice: piramida, leul, luna, cerbul, turnul măreţ etc. Acestea sunt *obiecte-simboluri* luate din literatură. Grigore Alexandrescu nu tulbură în nici un chip reputaţia lor poetică. Piramida este măreaţă, leul e crud şi măreţ, „măreţul turn" reprezintă loc de veghe şi „trist martur de-al nostru trist apus" etc. Adevăratele obiecte lirice asupra cărora se concentrează fantezia poetului sunt: fatala *Soartă*, *Melancolia*, *Suvenirea*, *Durerea* şi proastele moravuri din *Fabule*. În rest, locurile comune ale romantismului.

Meditaţia gravă (aceea din *Umbra lui Mircea*. *La Cozia*, *Răsăritul lunei*. *La Tismana*, *Mormintele*. *La Drăgăşani* etc.) se desfăşoară, de regulă, în reliefuri aspre. Ion Heliade Rădulescu şi Grigore Alexandrescu introduc peisajul alpin în poezia română. *În Răsăritul lunei*. *La Tismana* fantezia concentrează în câteva strofe: desimea brazilor, pădurea-ntunecată, un locaş trist nelocuit (operă omenească în păragină, produs uman întors la viaţa geologică), prăpastii adânci, „pustiuri fără margini", peşteri, stânci etc. *Peisaj* compus din cărţi, în stil tenebros romantic. Peisajul este completat, în *Cimitirul*, cu o peşteră întunecată, simbol, evident, de ordin moral: „azil al pocăinţei". Aici locuieşte o „groaznică iazmă" ce zbiară „sătăneşte", alt simbol din galeria, acum, a monştrilor cu care se luptă poetul în *Satire*. Alexandrescu manifestă o oarecare preferinţă pentru asemenea spaţii retrase în care sălăşluiesc umbrele, iazmele. Sunt locuri sumbre, ascunse de ochii lumii, bătute de viscole rele, stăpânite de neguri. Ele stimulează în aşa chip gândirea, încât aceasta, de obicei potolită, resemnată, închisă în propria-i suferinţă, devine ageră şi devoratoare „ca tigrul în pustiuri":

„Îmi place a naturei sălbatecă mânie,
Şi negură, şi viscol, şi cer întârâtat,
Şi tot ce e de groază, ce e în armonie
Cu focul care arde în pieptu-mi sfâşiat.

La umbră-n întunerec, gândirea-mi se arată,
Ca tigrul în pustiuri, o jertfa aşteptând,
Şi prada îi e gata... De fulger luminată,
Ca valea chinuirei se vede sângerând".

Tudor Vianu credea că Gr. Alexandrescu „descrie o configuraţie, nu un peisaj", lipsind descrierile (în proză) de elementele sensibile. Când se discută acest aspect sunt citate, de regulă, două pasaje din *Memorial de călătorie* : unul despre Drăgăşani, altul despre Tismana. O singură imagine poate fi reţinută din primul : focul ce călătorea în spaţiu şi „se desfăcea în tărie", o imagine luată, desigur, din literatură. Descrierea a doua este o schiţă în proză, săracă pentru că îi lipseşte forţa imaginaţiei : ...„un glob rubinos se văzu legănându-se printre frunzele desfăcute de vânt...".

Peisajul este mai bine individualizat în lirica propriu-zisă. Muzica versurilor îi dă grandoare. Confesiunea îl particularizează. Nu este vorba, cum se va vedea, despre un singur peisaj, înţelegând prin *peisaj* ceea ce Novalis numea : „un corp ideal pentru o formă de spirit". Altfel zis, o opţiune în lumea materială : culoarea cerului, preferinţa pentru un anotimp, pentru o oră a zilei sau a nopţii, ataşamentul pentru o anumită formă de relief etc. Acestea provoacă sensibilitatea şi o exprimă. Peisajul (în poemele de meditaţie istorică şi, în o bună parte, în poeziile erotice) se constituie sub puterea magiei lunare. Pentru ca obiectele să capete *măreţie* şi *înălţare* (să devină, altfel zis, obiecte lirice) trebuie să se lase peste ele privirile *globului rubinos*. Luna îndepărtează umbra deasă şi pune pe lucruri alt fel de umbră, mai profundă : „nopţei dând mişcare şi viaţă (...) lumină adânci prăpăstii (...) noaptea, totul astei scene colorată de mărire" etc.

Gr. Alexandrescu este, cu precădere, un poet al nocturnului şi melancolia, starea lui fundamentală, capătă un corespondent material (şi o expresie) în peisajul scăldat de lumina rece a lunii. Un peisaj, un spaţiu de refugiu şi de meditaţie incitantă, insecurizantă. Căci aceasta pare a fi particularitatea *spaţiului poetic* al lui Alexandrescu : loc de retragere, loc de provocare a istoriei, loc de incitaţie la rebeliune împotriva prezentului, loc, în fine, în care meditaţia, reveria nu liniştesc spiritul, ci îi sporesc melancoliile şi incertitudinile. Orice retragere este urmată, la el, de o nouă provocare a neliniştii. Spaţiul securizant este, la acest romantic urmărit de blestemul soartei, spaţiul maximei contestaţii. Natura nu-l tămăduieşte de tristeţe, natura îi reface energiile spiritului.

Într-un poem (*Întristarea*) se arată, în stilul celui mai fidel lamartinist, scârbit de zgomotul cetăţii. Vrea liniştea, singurătatea naturii. Evaziune cunoscută :

„Scârbit peste măsură
De zgomotul cetăţii
Eu caut în natură
Un loc făr'de murmură
Supus singurătăţii".

Acest loc este schitul cu tăcerea mormintelor şi şoapta râului apropiat. Aici petrece poetul acele „dulci (...) ceasuri de extaz şi gândire", aici ideile sunt „drepte şi înalte", la sunetul clopotului „credinţa se deşteaptă în omul rătăcit". Dumnezeu însuşi, marele simbol al justiţiei, este de faţă („Dumnezeu ce de faţă pe cruce se arată") şi, copleşit de atâtea semne, omul, într-un moment de revelaţie, se caută pe sine :

„În minutele-acelea când sufletul gândeşte,
Când omul se coboară în conştiinţa lui,
Ca unei inimi care cu noi compătimeşte
Frăţeştei ei lumine durerea mea supui".

Consecvent, Grigore Alexandrescu întoarce versurile, străbătute de o notă religioasă (*Candela*), spre problematica morală. Dumnezeu este limanul ultim, ţărmul spre care se îndreaptă corăbierul (imagine banală) când marea este primejdioasă. Spaţiul reveriei, personalizat pentru o clipă, se deschide din nou spre literatură. Sau, mai exact, este acaparat din nou de clişeele literaturii.

O variantă a schitului este cetatea în ruină. În preajma ruinelor, poetul se simte, încă o dată, inspirat, mulţumit cu sine, la adăpost de răutatea lumii. Dintre poeţii de la 1840, Grigore Alexandrescu este cel mai consecvent cântăreţ al acestei teme. Tristeţea, în vecinătatea zidurilor înnegrite de vreme, este reconfortantă („Al meu suflat se-nalţă pe aripi d-un foc sfânt" - *Miezul nopţei*). Durerea dezleagă energiile sufletului, tăcerea, jalea fac să vibreze coarda cea mai fină a lirei :

„Tot e tăcut şi jalnic, însă aşa cum eşti
Singură porţi povara mărirei româneşti,
Târgovişte căzută ! poetul întristat
Coloare variate în sânu-ţi a aflat...".

Tot aici se află şi „semnul mântuinţei", posibilitatea (simbolică) de salvare. *Turnul* devine, în acest spaţiu imaginar, o cârmă: biblica, vestitoarea coloană de foc care duce poporul lui Israel spre pământul făgăduinţei:

„Să fie nouă cârma, coloana cea de foc,
Coloana ce odată din ţara de exil
Pe calea mântuirei ducea pe Israil".

În acest spaţiu dominat de semnele morţii se declanşează, printr-o curioasă răsturnare de simboluri, energiile cele mai mari. Schitul, turnul părăsit, ruinele zidurilor devin simboluri ale energiei şi ale salvării.

O deplasare de orar se petrece în poezia lui Grigore Alexandrescu. Iancu Văcărescu, Cârlova, Ion Heliade Rădulescu erau, cu predilecţie, poeţi ai *înserării*. Grigore Alexandrescu este, mai ales, un poet al nocturnului. Căderea întunericului este la el momentul cel mai prielnic pentru reverie. Atunci:

„...negura deasă lumina-ntunecează;
Fantome d-altă lume şoptesc, mă încunjor;
În fiecare şoaptă o muncă înviază
În ochii-mi se confundă trecut şi viitor...".

Începutul nopţii este, aşadar, începutul unei fertile confuzii: între trecut şi viitor, între lumea reală şi lumea ce nu se vede. Este momentul unei revelaţii: semnele „altei lumi" ies la suprafaţă, un proces obscur („o muncă") înviază în fiecare sunet, graniţele dintre planurile existenţei dispar, natura îşi recapătă, sub protecţia misterului nocturn, plenitudinea, unitatea ei. Este momentul în care pătrunde vijelios istoria în spaţiul reveriei. *Trecutul* pune stăpânire pe scena lirică. Prezentul este ocrotit de lumina zilei, noaptea este acaparată de imaginile trecutului.

În *Adio la Târgovişte*, acul ceasornicului arată începutul zilei, când stejarii se înalţă cu fală, „se îndreptează", ridicând braţele spre câmpiile cerului. Orizontul e dulce, luminos, unda râului e lină... însă, iubitor de contraste şi statornic în tristeţe, poetul nu gustă nici acum deplina mulţumire. În spaţiul idilic apar teribilele versuri:

„Pui mâna p-a mea frunte şi caut un mormânt
.....
Zic lumii un adio: iau lira şi mă duc"...

O *figură a nestatorniciei* se prefigurează aşadar în aceste versuri. Poetul este predestinat să rătăcească în întunericul durerii şi nici un loc nu e suficient de sigur pentru a împăca sufletul. Există, totuşi, popasuri mai lungi, spaţii favorabile, şi unul dintre ele este „vesela vale" lamartiniană. Este spaţiul singurătăţii, al iubirii şi al copilăriei. Aici se desfăşoară ceremonialul *aşteptării* şi al *reveriei* într-o expresie mai direct lirică (*Reverie*):

„De zgomot departe, în vesela vale,
A cării verdeaţă ades am călcat,
În liniştea nopţei, privirile tale
Se-nalţ, se aţintă pe cer luminat".

Apar, numaidecât, elementele pastoralei: clopotul turmelor, greierul ce cântă, tainici „geniuri" ascunşi prin flori, iarba, pădurea stufoasă, cărările pierdute şi, bineînţeles, cerul, într-o figuraţie mai inspirată. Grigore Alexandrescu, care ridică rareori ochii de pe mizeriile lumii comune, priveşte cerul şi gândeşte (filozofie elementară) la legătura dintre individ şi prototipul ideal, fixat undeva „mai sus de pământ". Sufletul nostru, teoretizează el, „îşi află în ceruri izvorul cel sfânt":

„Acolo în stele ca-n lumi de lumină,
Sunt suflete, îngeri, ce cânt şi ador;
Fiinţi graţioase ce blând se înclină,
Cătându-şi în lume tovarăşii lor.

Şi când, stăpânită d-a vieţei mâhnire,
Te plimbi tu pe câmpul tăcerii-nchinat,
De simţi o suflare, d-auzi o şoptire,
E glasu-unui înger de tine-ncântat".

Până ce „gândirea (...) se întoarce cu durere" spre priveliştile triste ale existenţei, poetul mai gustă o clipă de desfătare în „vesela vale". Aici:

„Tot mişcă, încântă a noastră gândire;
Tot are farmec, tot este mister...".

Valea mai apare o dată în poemul *Viaţa câmpenească*, sub forma spaţiului (pierdut) al copilăriei:

„Cu gândul mă întorceam
La locurile dorite,

În *valea ce-atât iubeam*
Vedeam livada, grădina,
Poteca ce des călcam,
Părul înalt şi tulpina
Unde copil mă jucam...".

Într-un loc asemănător petrece poetul, invitat de D.V.G.C., într-o casă clădită pe muchea unui deal, dominând câmpul mănos:

„Este un câmp lat, ce are
De vechi şi fireşti hotare
Un mal către răsărit,
Iar către apus o apă,
Ce saduri, grădini adapă,
Ce udă ţărmul setos,
Şi-n ramuri multe-împărţită,
Curge mândră, liniştită,
Pe patu-i cel năsipos.

În vale se văd desişuri,
Saduri, livezi, alunişuri,
Pe urmă ochiul zăreşte
Un deal ce se prelungeşte.
Verde şi împestriţat.

Coastele-i sunt învălite
De vii, de semănături,
De ţarine felurite,
De crânguri şi de păduri.

Munţii mai în depărtare
Se văd ca tulbure nor;
Vara le e la picioare
Şi iarna pe fruntea lor.

Iată, dup-a mea părere,
Locul atâta dorit,
Unde zile de plăcere,
Zile scumpe am trăit.
Frumoasă singurătate,
Bunurile-adevărate

În sânul tău le-am simţit:
Pace, linişte, viaţă,
Toate-acolo mă-nsoţea,
Şi din orice dimineaţă,
Mulţumirea se năştea".

Grigore Alexandrescu are ochi agricol, natura lucrată îi place. Între livezi şi saduri, aproape de unda armonioasă, ar trăi *liniştit şi în tăcere*, departe de tiranie şi de „tovarăşi nelegiuiţi". Deocamdată valea trăieşte în amintire. O privire stăruie în alt poem (*Meditaţie*) asupra câmpiei pierdute spre hotarele cerului:

„Ce netedă câmpie! Cum ochiul se uimeşte!
Ce deşărt se arată, oriîncotro priveşti!
Întinsă depărtare se pare că uneşte,
Cu ale lumei mărgini, hotarele cereşti",

cu un sentiment de imensitate deşartă. Peisajul dispare repede acoperit de undele meditaţiei triste: viaţa e o dramă şi actul cel din urmă e moartea, perdeaua veşniciei acoperă totul etc... Discursul moral triumfă, încă o dată, în poem. *Stânca*, *valea*, *turnul*, *câmpia*, *casa* de pe muchea dealului sunt locuri pentru scurte răgazuri. Minuturi de linişte şi plăcere. Când minutul trece, spiritul se aruncă din nou în golurile dezamăgirii:

„Când tot ce e-nalt cade şi când mărirea piere,
Mărirea, înălţarea, la ce le mai doriţi?".

*

Poemul erotic nu schimbă nici peisajul, nici ritmul discursului liric. Erosul nu intimidează prea mult pe moralist. Poezia cea mai vaporoasă are o judecată morală în interiorul ei. Faţă în faţă cu imaginea lilială a iubirii, spiritul cârtitor al poetului îşi aminteşte de părinţii pierduţi, de copilăria săracă, de relele timpului. Deşi Alexandrescu spune într-un loc că „n-am cuvinte", cuvintele (temele sociale şi morale) domină discursul erotic. Partea lui mai lirică vorbeşte despre inefabilul iubirii în stilul cunoscut al romanticilor: „un ce melodios", „un dar ce nume n-are", o „dulce uitare". Acest *nu ştiu* ce vine, cum s-a văzut, de la cer. Frumuseţea pământeană are un corespondent în lumea prototipurilor, prin femeie vorbeşte un înger: spiritualism medieval trecut prin poezia galantă a secolului al XVIII-lea.

În reprezentările iubirii, Alexandrescu trece, fără dificultate, de la suspinul văcărescian la extazul mistic al romanticilor. Filozofia lui este rezumată de versul: „femeia este un înger, viaţa-i un suspin". În marginea ei, stilul confesiunii variază: când solemn mitologic, când cordial, blând mustrător. Limbajul cel mai elocvent pare a fi, şi la Alexandrescu, *tăcerea*. Ochii îndrăgostitului „înoată în tăcere", durerea în amor „e mută cu deznădăjduirea". De aici vine refuzul limbajului ca expresie a emoţiei puternice. „Adio! N-am cuvinte" este supremul elogiu adus inefabilului feminin. În stilul lui tenace, Alexandrescu pune de mai multe ori tăcerea să vorbească: „A le simţi poci numai; a le descri mi-e greu", „de-aveam cuvinte...". Are, bineînţeles, cuvinte din belşug, are, chiar mai mult decât alţi poeţi din epocă, o coerenţă şi o fluiditate în notarea cuvintelor, dar o figură veche în retorica poeziei recomandă limbajul tăcerii. Când limba rămâne mută, vorbesc ochii. Privirea devine mesagerul focului interior:

„Şi amorul cu mâhnire
Te priveşte şi suspină".

O privire *mâhnită*, menită nu să seducă „obiectul de iubit" (nu există o strategie a seducţiei în poemele lui Grigore Alexandrescu pentru că faptele sunt dinainte hotărâte, poemul vine în urma evenimentelor), ci să exprime doar o „mirare", o emoţie discretă, un chin care rareori se dă pe faţă.

Figura liricii erotice a lui Alexandrescu este aşteptarea*. Există o întreagă „scenografie a aşteptării" (Barthes) şi ea cuprinde toate fazele: de la starea mâniei virile la resemnarea în *prieteşug*. „Obiectul de iubit" este la Alexandrescu nedeterminat: un nume (Eliza, Nina), o emoţie, o aşteptare, multe sfaturi şi... atât. Când se decide să-i facă portretul, poetul recurge la imagini celebre (şi inconsistente): „zâmbirea-i cerească", suflarea ei „bălsămeşte" aerul, figura radioasă duce gândul la Aurora, „nimfă de soare". În alt loc femeia este „fiica Armoniei", „o tânără sor" etc. Poetul descrie nu atât femeia, cât frumuseţea feminină, cea fără nume („un dar, ce nume n-are/ în limba muritoare"). Câteva însuşiri, totuşi, din sfera entităţilor inefabile: armonie, un „ce melodios", glasul

* Despre poezia erotică a lui Grigore Alexandrescu vezi şi studiul *Introducere în opera lui Gr. Alexandrescu* de Mircea Angelescu, Minerva, 1973.

ca un „imn misterios" (auzit „în depărtare", căci poetul percepe totul de la distanţă, evită apropierea, intimitatea cu obiectul erotic), apoi: dulceaţa, tinereţea, blândeţea, eleganţa, „flacăra privirei", „graţia zâmbirei" şi, în fine, posibilitatea femeii de a goni din preajma-i durerea (*Frumuseţea*).

Femeia care uneşte aceste calităţi are dreptul la „numire", dar, ca şi divinitatea, ea nu se poate numi decât prin ea însăşi. Poetul îi spune, printr-o imagine, „icoană-a fericirii". Alte referinţe sunt tot atât de vagi, imateriale: inima ca o liră, „silf ce vine pe raza unei stele", „zambila primăverii" ce împarte „desfătător miros", albeaţa şi delicateţea crinului etc.

Să urmărim puţin tehnica aşteptării la Gr. Alexandrescu. Ca şi parfumul zambilei, „fiinţa de iubire" se simte de departe. Pasul uşor „abia se însemnează" pe iarba mlădioasă, privighetoarea o ia drept trandafir, zefirul sărută fruntea graţioasă, florile grădinii o privesc cu pizmă, în făptura ei se unesc „cu graţie cerească" garoafele şi crinii (*De ce suspin*). Gr. Alexandrescu are preferinţă, se vede limpede, pentru domeniul floral. O predilecţie manifestă poetul şi pentru îngeri, flori ale cerului. Acestea sunt chemate în poem pentru a da o dimensiune a perfecţiunii. O perfecţiune imaterială, o graţie ce nu se vede, se presimte doar.

Presimţirea (aşteptarea) poate lua forme teribile, antrenând un peisaj de întunecimi grandioase (în *Suferinţa*). Mai întâi locul (spaţiul) aşteptării: în întuneric, sub un cer „întărâtat" şi într-o natură zguduită de o mânie sălbatică. Este faza furioasă, devoratoare a aşteptării:

„La umbră-n întunerec, gândirea-mi se arată,
Ca tigrul în pustiuri, o jertfă aşteptând,
Şi prada îi e gata... De fulger luminată,
Ca valea chinuirei se vede sângerând".

Aşteptarea stimulează (în poemul cu acelaşi nume) o meditaţie mai senină şi o emoţie mai fin caligrafiată. Timpul aşteptării e tot noaptea, o noapte fără tăcere: „totul se mişcă". Simţurile se deschid enorm, urechea aude căderea unei frunze, ochiul vede umbrele înşelătoare:

„Acesta este ceasul... sau cel puţin sosește,
Dar ea unde să fie? De ce nu se iveşte?
Minuturi fericite sunt oare de pierdut?
Foarte puţine omul în viaţa lui are!

Se auzi un sunet... Să ascult... mi se pare...
Nu e nimic ; o frunză în vale a căzut.

Noaptea în aste locuri n-are de loc tăcere ;
Totul se mişcă, umblă, dar toate sunt părere ;
Vântul, umbra mă-nşală, când crez a o vedea.
Luna aici s-arată, aci iar se ascunde :
Abia câteodată întunericul pătrunde,
Şi norii înainte-i se pun ca o perdea.

Poate că şi ea are o tainică-ntâlnire,
Poate că stăpânită d-asemenea simţire
Păşeşte-nvăluită în umbra unui nor.
Chiar şi în acele sfere care au ceresc nume,
Poate-amorul domneşte ca aerul în lume :
Cu ce drept omul singur să fie simţitor ? ".

Neliniştea nu împiedică pe poet să introducă tema lui morală, obsedanta temă. Nădejdea vine, acum, din partea iubirii. Amorul poate aduce uitarea soartei rele, a „curselor vicleneşti" ale vieţii, amorul liniştit poate da fericire... Pentru un romantic acestea sunt nişte noţiuni prea conformiste. Gr. Alexandrescu nu se sfieşte însă să se gândească în ceasul slab al aşteptării la o fericire bazată pe tihnă, la „un drum fără primejdii"... Apariţia umbrei iubite pune capăt acestor gânduri burgheze. Momentul sacru a trecut. Poemul nu merge mai departe, imaginaţia s-a epuizat în „presimţirea" obiectului erotic. Depărtarea a fost (pentru poezie) fecundă, apropierea interzice confesiunea. Ca şi în poemele de meditaţie istorică, numai distanţa dă consistenţă reveriei. Numai străbătând un spaţiu vast, ochiul vede un palat osianic în nişte modeste ruine. Asemeni în poeziile de dragoste : aşteptarea presupune o *absenţă*, o *îndepărtare* care provoacă o veritabilă euforie. Euforia încetează când paşii se apropie :

„Din frunza-ntunecată a pădurii vecine,
Se întinde o umbră... cineva parcă vine...
Părere-nşelătoare, şi-acum mă amăgeşti ?

Dar nu, văz o fiinţă... spre mine-naintează...
Să m-arăt... de vederea-mi ea nu se înspăimântează ;
Un strein pe aicea sfială ar avea.

Ea păşeşte, ia seama... o auz că şopteşte.
Negreşit e femeie... Ce zice ? Mă numeşte !
Pieptul, inima-mi bate : aceasta este ea".

Acesta este momentul inaugural şi cel mai puternic liric al iubirii în poemele lui Gr. Alexandrescu. De el se leagă o promisiune de fericire. *Figura aşteptării* este, în fond, o figură a promisiunii de plenitudine, a speranţei de salvare. „Nădăjduiesc într-însul", zice poetul, în meditaţiile lui reci despre amor. Starea de plenitudine este însă scurtă, extazul se concentrează într-un minut : „minutul cel încântat", „minutul cel dorit" (*Nu, a ta moarte...*). Înainte de acest minut fericit este aşteptarea, după el reapare soarta geloasă („jaluză d-al meu bine făcu nenorocirea un semn şi te pierdu..."). În acest limitat timp de „delir", de fericire la care participă şi puterile cereşti, îndrăgostitul trăieşte o clipă de intimitate şi îndrăzneşte să-şi apropie „obiectul de iubit". O apropiere prin intermediul privirii :

„Văzui pieptul tău tânăr bătând de turburare
Subt vălul ce sălta ;
Te privii în tăcere ; cunoscuşi a mea stare,
Văzuşi puterea ta...".

O comunicare trecută deja în amintire („dar depărtat de tine"), intrată din tăcerea emoţiei în tăcerea timpului. Gestul cel mai îndrăzneţ de intimitate în lirica erotică a lui Gr. Alexandrescu este sprijinirea frunţii pe pieptul tremurător al femeii. Dar şi acest curaj este o faptă a trecutului :

„Minutu-acela-n veci mă munceşte,
Ca o sentinţă e-n mintea mea ;
De ating fruntea-mi, simţ că svâcneşte,
Focul din sânu-ţi arde în ea".

Un extaz retrăit, o plenitudine ce vine din amintire, un minut pe care l-a înghiţit deja timpul şi-l „munceşte" la infinit sufletul îndrăgostit. Numai aşteptarea este descrisă de poet la prezentul indicativului. Un prezent în care introduce, totuşi, trecutul (biografia, loviturile soartei...).

La celălalt capăt al retoricii amoroase se află *prieteşugul* : figura renunţării cordiale, a eşecului acceptat cu resemnare. La Bruyère considera că nu există o posibilitate de împăcare între iubire şi prietenie.

Drumurile lor sunt diferite : „l'amour et l'amitié s'excluent l'un l'autre [...]. L'amour commence par l'amour ; et l'on ne saurait passer de la plus forte amitié qu'à un amour faible" (*Les caractères*). Prieteşugul este pentru moralistul Alexandrescu o promisiune de împăcare, o ultimă promisiune bazată pe o substituire de sentimente. Tinereţea trece, nebuniile dragostei rămân în amintire, amorul se salvează (ce poate salva) în prieteşug :

„Apoi când vremea va trece
Peste-a inimii căldură,
Când din hora încântată,
Ce viaţa ta coprinde,
Cu o faţă întristată
Graţiile s-ar desprinde,
Când odată şi-ar lua zborul
Tinereţe, bucurie,
De-i pofti atunci amorul,
L-om numi o nebunie :
Îţi voi fi prieten, frate,
Îţi voi fi orce îţi place,
Şi de lume şi de toate
Împreună ne-om desface".

Prieteşugul nu este numai o soluţie a timpului, o figură a senectuţii potolite, prieteşugul este şi o cale de a ieşi din starea de chin. O salvare prin schimbarea de regim a pasiunii : diminuarea voită a intensităţii, revanşa raţiunii asupra sentimentului. Alexandrescu aspiră la starea de frăţie cordială :

„A ! dacă-n astă lume ceva putea fi-n stare
S-aline, să adoarmă un chin sfâşiitor,
O ştiu, ar fi frăţia-ţi acea mângâietoare,
Acel simţiment tânăr ce eu îţi sunt dator.

E scump prieteşugul ce-n suflă o femeie
Deprinsă a-l cunoaşte, născută a-l simţi ;
Şi dulcele ei suflet, electrică scânteie,
Mângâie orce suflet la care s-o ivi".

Între *aşteptare* şi *prieteşug* (între promisiunea de fericire pe care o dă aşteptarea şi promisiunea de supravieţuire a sentimentului între o

prietenie amoroasă) există numeroase nuanţe. Iat-o pe aceea, văcăresciană, a plăcerii în suferinţă, întărită de ideea morţii :

„Să mor dar la picioare-ţi ; să mor dar de plăcere
În ceasul cel din urmă s-auz că m-ai iubit,
Să strâng draga ta mână, să simţ a ta durere
Vărsându-se asupra-mi ca balsam fericit.

Şi sufletu-mi atuncea pe buzele-ţi să zboare,
Să ia un lung, un dulce, un vecinic sărutat ;
Din braţele-ţi, din sânu-ţi să treacă el în soare,
Să ducă la vecie plăcerea ce-a gustat".

Suferinţa ia forme aspre, „turbate" când cruzimea iubirii se uneşte cu cruzimea soartei (*Nu, a ta moarte*). Lanţurile iubirii nu mai sunt purtate atunci cu bucurie, robul se revoltă şi zguduie, ca leul, gratiile temniţei :

„Eu lanţurile mele le zgudui cu mânie,
Ca robul ce se luptă cu-n jug neomenos,
Ca leul ce izbeşte a temniţii tărie,
Şi geme furios".

Este figura contestaţiei, dublată de figura dorinţei (eminesciene) de repaus. În limbajul lui Gr. Alexandrescu, aceasta înseamnă a gusta pacea. Amorul este, acum, o sursă de nefericire : privirea întinde curse, lanţuri, desfătarea naşte amărăciune. Sunt patimi mai nobile, mai mari, mai vrednice pentru un bărbat decât amorul. În limbajul lui uscat didactic, Gr. Alexandrescu se întâlneşte cu misoginul Schopenhauer :

„Amor care adoarme şi legi şi datorie,
Ce slava umileşte, ce n-are nimic sfânt :
Antonie-i jertfeşte a lumii-mpărăţie,
Şi află un mormânt.

Nu sunt patimi mai nobili, mai mari, mai lăudate,
Mai vrednici să s-aprinză în inimi bărbăteşti ?
Nădejdi, viaţă, cinste, simţirile-nfocate,
Femeii le jertfeşti !

Crezi tu că pentru tine răsare sau sfinţeşte
Acel uriaş falnic, a zilii domnitor ?

La patrie, în lume, la tot ce pătimeşte,
Nimic nu eşti dator?".

Figura contestaţiei (figura promisiunii ratate şi a aspiraţiei spre altă formă de plenitudine: sentimentul *datoriei*, de pildă, sau alte patimi demne de o inimă bărbătească!), contestaţia, zic, mai apare o dată, într-un limbaj mai calm. Este contestaţia de după consumarea crizei erotice. O izbăvire tristă, o pace mohorâtă. Îndrăgostitul şi-a regăsit „dreapta gândire", şi-a regăsit şi prospeţimea simţurilor: liniştea interioară îi permite să redescopere peisajul, obnubilat până acum de pasiunea nimicitoare:

„La al tău zâmbet, l-a ta mânie,
A mea mâhnire sau bucurie
Nu pot nici creşte, nici a slăbi,
Crânguri stufoase, peşteri tăcute,
Fără de tine îmi sunt plăcute
Şi iar cu tine pot a nu-mi fi".

O pace, totuşi, provizorie, o contestaţie care ascunde deja promisiunea unei alte aventuri. Orgoliul viril al poetului („fălirea") îl împinge spre o nouă cursă a vicleniei feminine:

„După atâta cochetărie
Şi necredinţă şi viclenie,
În sfârşit, Nino, simţ că trăiesc.
Inima-mi astăzi e izbăvită
D-acea robie nesuferită;
Mai mult asupra-mi nu m-amăgesc".

Poezia (*Nina*) din care am citat este o imitaţie, însă imitaţia aduce elemente ce intră perfect în psihologia lui Gr. Alexandrescu. Un fapt este de observat: erosul provoacă o mai mare varietate în melancolia poetului. O varietate şi de *peisaj*, mai coerent şi mai personal aici decât în alte poeme. Motivele poeziei sale erotice le aflăm şi la alţii, sunt bunuri curente în literatură. Preluându-le, moralistul scrie un mic roman de amor, cu câteva momente tipice pentru sensibilitatea romantică, precedând, în unele nuanţe, pe Eminescu.

*

S-a pus problema dualităţii temperamentului liric al lui Gr. Alexandrescu, mai exact: oscilaţia lui între stilul poetic propriu-zis şi stilul didactic. Cei mai mulţi critici acceptă această despărţire. N. Iorga laudă spiritul satiric al lui Alexandrescu („fabula satirică e mai ales genul şi puterea sa"), zicând că melancolia este necunoscută acestui temperament „hotărât şi războinic". Şerban Cioculescu neagă ideea dualităţii („Grigore Alexandrescu nu e un adevărat temperament dual, oscilând între cei doi poli ai axei sale morale; liricul e la el accidental, am spune chiar nesubstanţial; didacticul, în cea mai înaltă expresie a cuvântului, e permanent şi caracterizant"). G. Călinescu şi alţi comentatori caută liricul în producţiile spiritului didactic, văzând, de pildă, într-un poem lipsit de mijloacele obişnuite de figuraţie lirică (*Anul 1840*) o personificare originală a ideilor: „după o mitologie nouă, prin verbe cu sugestii de mişcări corporale" (G. Călinescu, *Gr. M. Alecsandrescu*, E.P.L., 1962).

Adevărul este că toţi poeţii din epocă scriu în mai multe genuri, că trecerea de la elegie la satiră este un fenomen curent. *Dualitatea* nu-i un simplu fenomen stilistic (specific fazei culturale a literaturii), dualitatea exprimă disponibilităţile spiritului întemeietor. Credinţa că *poezia poate spune totul* (idee atât de clar formulată de Ion Heliade Rădulescu) este răspândită printre romanticii de la 1840. Gr. Alexandrescu nu face excepţie. Satirele, fabulele sale i-au adus o mare reputaţie. Discursul este, aici, mai unitar, tonul mai just şi mai variat (are dreptate Şerban Cioculescu), demonstraţia de idei mai strânsă, mai directă, talentul de a figura, de a alegoriza o idee morală e remarcabil. Talentul acela „înalt, sever, concentrat", pe care îl admira N. Iorga.

Ca să ne facem o idee despre sensibilitatea lirică a lui Grigore Alexandrescu trebuie să-i citim, totuşi, şi celelalte poeme. Aici transpare mai limpede, în ciuda limbajului mai impur şi a prezenţei stăruitoare a modelelor, felul lui de a gândi şi de a construi poezia. Poezia nu vorbeşte, întâi, despre o singură temă. Discursul cuprinde, de regulă, mai multe discursuri. Între ele, unul este, inevitabil, de ordin etic. O etajare strictă a discursului se observă în poemele lui Gr. Alexandrescu: întâi descripţia (fundamentul, cadrul), apoi meditaţia (tema morală), confesiunea (tema firavă, subţire, a *eului*), după care urmează încheierea, care poate fi de două feluri: revenirea la descripţia iniţială (sugestia eternităţii naturii) sau reluarea temei morale printr-o *morală* formulată în termeni mai generali. Primul nivel (cadrul, fundamentul)

are rolul de a pregăti obiectele pentru poezie. În limbaj modern: înainte de a intra pe scenă, obiectul trece prin cabina cosmeticianului. Iese, de aici, *mărit*, *înălţat*, cu un sensibil apetit pentru vastele perspective. A se lăsa „perspectivat", a căpăta vocaţia proiecţiei, propensiunii, iată calitatea cea mai importantă a unui obiect.

Introdus în poem, obiectul este lăsat deoparte până ce tema morală se consumă. Poemul trece, în acest timp, de la regimul grandorii, de la tonul înalt, de o pasionalitate lipsită de căldura intimităţii (sunt imitaţii, modele prea vizibile...), la climatul de uscăciune al demonstraţiei morale, pentru a căpăta, în scurtele fragmente confesive, un accent de pasionalitate mai sinceră ş.a.m.d.

Există, negreşit, o dualitate în versurile lui Gr. Alexandrescu, nu aceea de ordin stilistic şi temperamental (nu pe aceea o avem acum în vedere), ci o dualitate care exprimă o contradicţie greu de împăcat: aceea dintre conceptul moral şi conceptul ideologic (să le spunem astfel). Nimeni n-a observat că acest reformator moral, *meliorist* (cum îi zice E. Lovinescu) are, când este vorba de sine, sentimentul unei negre predestinări. Versul: „şi trăiesc în durere ca-n elementul meu" exprimă filozofia lui de viaţă. Gr. Alexandrescu se crede predestinat durerii („închinat durerii"), aruncat într-o lume străină („străin în lume, lipsit de orice bine"), făcut să cunoască mereu gustul lacrimilor şi desfătarea plânsului. Poetul care anunţă naşterea unui timp mai bun crede că „tot ce e-nalt cade" şi piere. Apare, astfel, o nepotrivire între morala omului şi vizionarismul poetului. Viitorul este construit pe o mare decepţie. Voinţa de *înălţare*, *mărire* a obiectului este frânată de irepresabila, inepuizabila dezamăgire.

Se pune astfel întrebarea dacă Gr. Alexandrescu nu-şi construieşte, sub influenţa literaturii, o morală decepţionistă. Pentru mentalitatea lirică a epocii, a suferi este un titlu de nobleţe. Poetul *Anului 1840* nu-i unicul proprietar al decepţiei. Interesează, în fond, mai puţin dacă morala este făcută sau dacă poetul se naşte cu ea. Importantă este *morala exprimată*. În versuri, ea dă dualitatea de care aminteam înainte: o ramă neagră în jurul lucrurilor, un obstacol serios în calea vizionarismului, idealismului recomandat de poet. Aşadar: *figurile energiei* (transformatoare, vizionariste, „melioriste") suportă în poemele lui Gr. Alexandrescu concurenţa *figurilor conservatoare*, *demoralizante* ale spiritului moral. Un avânt şi o stingere, o *înălţare*, *mărire* şi o învăluire, înlănţuire a obiectului atunci când obiectul intră în teritoriul decepţiei:

acestea sunt ritmurile poemului, aceasta este alternanţa discursului, *nestatornicia* poetului în statornica lui tristeţe.

În *Epistole*, *satire*, *fabule*, tensiunea dintre cele două planuri aproape că dispare. *Peisajul* este eliminat (afară de o critică a peisajului pastoral în *Epistola* către Ion Câmpineanu), elementele sensibile rămân ascunse, fantezia caută alte mijloace pentru a personifica o idee. Din punctul de vedere al analizei noastre, ele nu oferă prea multe şanse. Obiectul intim este o abstracţiune, spaţiul securizant nu apare pentru că spiritul creator se confruntă, acum, nu cu un număr de elemente din universul material, ci cu un număr de noţiuni, categorii morale şi sociale. *Figurile* spiritului, strategia lui pot fi în continuare urmărite, însă cu puţine rezultate care să intereseze, cu adevărat, acel mod specific de apropiere a universului dinafară, propriu oricărui poet. Sunt texte cu multe aluzii, dar fără subtexte. Puţine nuanţe scapă raţiunii ordonatoare. Poemul trăieşte la suprafaţa lui, mesajul este manifest, figura unui discurs se constituie de obicei dintr-o juxtapunere de judecăţi morale (simple sau dezvoltate): „să stăpânim durerea care pe om supune", „Eu nu îţi cer în parte nimica pentru mine", „Politica adâncă stă în fanfaronadă" etc. Mitologia nouă, verbele „cu mişcări corporale", despre care vorbeşte G. Călinescu, nu pot fi determinate, în fond, decât prin alte abstracţiuni. „Corporal" înseamnă, aici, personificare, atribuirea de însuşiri morale abstracte unor noţiuni, concepte.

Aceasta nu înseamnă că poemele sunt fără valoare. Dimpotrivă, poemele se reţin mai uşor prin caracterul sentenţios şi muzical al versului. Versuri discursive: discursul liric se are pe sine ca obiect. Retorica elimină imaginaţia materială. În poem se instalează un climat de uscăciune şi gravitate, alternat (în *Satire*, *fabule*) cu acela al bonomiei şi sarcasmului. Fantezia se pune în slujba unei idei şi se lasă acaparată de ea. Discursul liric devine, în totalitate, ideologic (moral) sau alegoric (moral prin intermediul unei fabule).

Grigore Alexandrescu renunţă la acea anticameră a poemului prin care treceau obiectele: noţiunile sunt introduse acum direct în poem şi scopul nu mai este *mărirea*, *înălţarea* lor. Virtutea se dispensează de decorurile grandioase. Ea stă, mustrătoare, palidă, ireductibilă, în umbra poemului şi se hrăneşte cu pâinea ascezei. Din când în când, descinde în saloanele epocii şi atunci obrazul (şi limbajul) ei se mai colorează.

IX

Dimitrie Bolintineanu. „Simţualismul" şi teroarea retoricii

„Iar poetul ei cel tânăr o privea cu îmbătare,
Şi din liră curgeau note şi din ochi lacrimi amare —
Şi astfel Bolintineanu începu cântecul său."

M. Eminescu

Cu productivul, inegalul D. Bolintineanu, poezia română se deplasează spre *sud*, spre zona orientalo-mediteraneană, acolo unde se amestecă miturile. *Florile Bosforului*, *Macedonele*, puternicul poem *Conrad* inventează un spaţiu liric în care natura este magică şi pasiunile ating forme de delir. Eminescu va duce lirica română, prin cultură şi imaginaţie, spre nord, spre miturile borealice. Cu mai puţin talent şi cu o spiritualitate redusă, Bolintineanu îl precede în ambiţia de a depăşi graniţele inspiraţiei locale, dar într-o direcţie contrară. El are în faţă câteva modele romantice (Hugo, în primul rând), are şi o biografie care-i îndreaptă fantezia spre sudul mirific unde, după cum singur spune:

„Cer, pământ, eter şi lună,
aiurează, se-nfior".

Este greu şi, în fond, fără prea multă importanţă să deducem din aceste poeme atinse de vreme ce reprezintă imitaţie şi ce aparţine inspiraţiei originale. Bolintineanu ia subiecte de unde găseşte, le adaptează cu uşurinţă, inventează subiecte noi, le repetă, le nuanţează, totul în mare grabă, cu uşurinţă, fără complexe.

Nu se gândeşte deloc la dificultăţile poeziei. Nici la dificultăţile, nici la esenţa ei. „Poezia – scrie el într-un loc – este poezie. Iată tot ce se poate zice, precum Dumnezeu este Dumnezeu". Nu-şi pune, în consecinţă, problema de a defini arta, nu este tulburat de originile ei sacre, nu vrea să scrie o gramatică a limbii române, nu pune niciodată în cauză limbajul. Are o singură exigenţă: poezia să fie „naturală, simplă, adevărată", ceea ce vrea să spună că poezia trebuie să fie din inimă, nu din cap (*cf. Poezia română în diverse epoce*, 1868). Faţă de Grigore Alexandrescu, care se plânge tot timpul de imperfecţia limbajului şi se lasă terorizat de retorică, Bolintineanu reprezintă cazul poetului spontan şi neglijent, încrezător până la inocenţă în puterea talentului. Paul Zarifopol îl prezintă în acest sens: „un scriitor de bunăvoinţă. Un prea zelos umplutor de cadre [...] A scris de toate, cu o fertilitate inocentă, nepăsătoare [...], masă literară ieşită dintr-o uşoară şi neobosită bunăvoinţă" (*Revista Fundaţiilor Regale*, nr. 5, 1936) – şi criticul mizantrop nu greşeşte prea mult. Numai că inocenţa, bunăvoinţa, spontaneitatea se bizuie la Bolintineanu pe instinctul său liric. Dispreţuieşte regulile în artă („A strânge arta-n reguli credea că-i o sclavie" – *Conrad*) şi, cum spune un bard din poemele lui, el cântă:

„Cum fâşâie plopul, cum vâjâie valul,
Cum vuvue un vânt"*.

adică după ureche, atent la sunetele materiei, în ignorarea deplină a ştiinţei de a versifica. Bolintineanu nu-i, cu toate acestea, nepăsător faţă de legile armoniei în poezie. Citind pe Grigore Alexandrescu, este nemulţumit de incorectitudinea metrică a unor versuri, zicând că acolo unde nu este formă nu este nici cugetare: „versurile şchioapătă ca un cal lânced, rămân în gât...".

Bolintineanu este, în fond, un „simţualist", simţualismul fiind, dacă-i traducem bine formula, o manifestare liberă a emoţiilor. Heliade, Alexandrescu, Alecsandri vor să zăgăzuiască, prin retorică, dialectul nostru proliferant. Bolintineanu lasă simţurile să vorbească, nu meditează prea mult (ca să nu zicem deloc) la greutăţile limbajului, prinde după ureche *sun*-urile divine şi ochiul lui întârzie cu voluptate pe lucruri.

* D. Bolintineanu, *Poezii*, cu o prefaţă de D. Păcurariu, Minerva, 1971. Pentru repere critice vezi *D. Bolintineanu, interpretat* de... Cuvânt înainte, antologie de texte, cronologie şi bibliografie de D. Păcurariu, Ed. Eminescu, 1974.

Este primul poet cu o mentalitate integral romantică. Miturile clasice intră rar în poezia lui şi, când intră, spaţiul exotic le sugrumă. În *Conrad* ruinele sacre sunt acoperite de o vegetaţie nebună, ţărmurile Greciei se pierd într-o ceaţă *azuree*, peste statuile vechilor zei pluteşte un aer îngreuiat de „prefumuri" de roze şi ambrozie.

„Simţualismul" îl duce către aceste zone incontrolabile în care imaginaţia îşi inventează propriul univers. Un univers artificial, cu multe elemente de pitoresc, luate în cea mai mare parte din literatură („reverii neputincioase, turci de carnaval"... zice, mânios, N. Iorga). Poezia lui Bolintineanu este, într-adevăr, în stratul ei de suprafaţă, un triumf al convenţiilor, o sinteză de clişee, o învârtire înnebunitoare de formule suave, mai ales în versurile erotice. Însă, dacă dăm deoparte aceste îngălbenite flori de hârtie ceruită, aflăm alt strat în care imaginaţia este autentică şi originală. Câte un vers-două, o imagine inedită ne fac să ne gândim (critica s-a gândit de mult!) la Eminescu şi Macedonski. Acel „parfum de roze şi ambrozie" sau valurile de *aur*, *mărgăritare*, *purpură*, *roze şi diamant*, revărsate din cerul zilei de *amarant* (comentate de I. Negoiţescu) anticipează pe parnasienii, estetiştii, coloriştii noştri. Selectate, curăţite de praful unui retorism insuportabil (căci, ignorând Retorica, Bolintineanu este, poate, poetul cel mai retoric din secolul al XIX-lea!), imaginile lasă să se întrevadă un mod particular de a privi şi de a asculta.

Evidentă este senzualitatea (*simţualitatea*) lor, clară este tendinţa poetului de a intimiza obiectele, de a le introduce într-un spaţiu al inocenţei şi suavităţii. Tendinţa de a diminutiva totul, cu efecte atât de rizibile adesea, dezvăluie o mişcare mai gravă a spiritului liric şi ea poate fi definită prin încercarea de a aduce lucrurile la starea de puritate matinală. Încercare bizară, contrară notei de senzualitate, aerului greu de alcov, pastei groase din poemele acestea în care pasiunile tind spre desfătare şi răsfăţ. Însă acesta este Bolintineanu: contradicţia este regula lui, nonsensul este sensul limbajului său. Violenţa caută în *Florile Bosforului* şi alte versuri complicitatea diafanului. Senzualitatea orientală, reputată prin rafinamentul ei complex, tinde spre „farmecul virginal"...

Dar să revedem, mai cu luare-aminte, *peisajul* său, spaţiul liric pe care îl creează această imaginaţie destrăbălată în dorinţa de a-şi purifica obiectul. Există, în fapt, mai multe peisaje în poezia lui Bolintineanu. Cel din primele versuri (*O fată tânără pe patul morţii*) nu se remarcă prin nimic. Crin, plângeri ca un „prefum de noapte", lumina ce moare-n

„sânul nopţii", „buze de rouă", plăceri molatice, argil molatic, filomela şi moartea dulce – arată tendinţa de a senzualiza elegia, în spiritul, de altfel, al romantismului minor. Poetul este mai imprudent confesiv decât contemporanii lui, glasul trece mai sincer, mai expus la ridicol printre imagini poetice obosite. Este o explicaţie pentru faptul că lângă impresia de platitudine, de galanterie trivială, avem, totuşi, sentimentul că o sensibilitate nouă îşi face greu loc, dar îşi face în versurile tânărului Bolintineanu.

În *Florile Bosforului*, *Macedonele*, *Conrad*, sunetele, culorile se percep mai uşor şi ele ne duc spre un univers liric pe care îl putem determina. Universul se constituie dintr-o suită de „tablouri desfătătoare" şi de portrete (îndeosebi feminine) în care nota dominantă este frumuseţea pură a liniilor. Totul este *dulce*, *alb*, *blând*, omul şi elementele materiale tind spre răsfăţ, o moliciune *dulce* şi *dalbă* ne întâmpină îndată ce deschidem poarta acestui serai poetic. „Simţualismul" lui Bolintineanu ia forme violent diafane, patria lui imaginară este, prin excelenţă, o patrie a parfumurilor, culorilor şi pasiunilor ce tind, repet, spre starea lor virginală. Senzualul, molaticul sân este totdeauna în poezia lui „vergural", ochiul „verde dulce", *răsfăţurile* care, prin natura lor, presupun un exces, o tulburare a simţurilor, răsfăţurile sunt mereu *dulci* şi *dalbe* la Bolintineanu. Pasiunea nu-şi accelerează ritmul şi nu tinde, în poezia lui, spre acea stare de amplitudine şi tensiune vecină cu dezastrul, pasiunea merge, dimpotrivă, spre puritatea iniţială, eliberată de orice formă de dramatism. Există o amplificare a sentimentului, dar una ce-l purifică şi-l împinge spre zona în care visceralul nu are acces. O amplificare prin *degradare*, o purificare prin scoaterea obiectului erotic de sub stăpânirea simţurilor. Bolintineanu ţine crosul la uşa *„chioşcului"*, haremului, iar, când îl lasă să intre, îl elimină numaidecât printr-o moarte violentă (strangularea, înecarea eroului imprudent).

Peisajul se constituie din astfel de elemente (luate din mai multe universuri de percepţie: Bolintineanu are intuiţia *corespondenţelor*!) care tind, curios, spre o voluptate a stingerii. Există în poeme o euforie a *albului*, o obsesie a virginalului din materie, o acumulare de moliciuni, jocuri, gesturi graţioase care se transformă repede într-o adevărată teroare. O isterie a albului, dulcelui, răsfăţului etc. Spaţiul liric este, în orice caz, copleşit de:

> ...„culori suave, magice, divine
> ce încântă ochii, inima îmbăt"...

Bolintineanu părăseşte *valea* romantică, nu rămâne fidel nici *stâncii* singuratice, mândre, fantezia nu se leagă de câmpie sau de colină, n-are apetit pentru o categorie specială a realului; imaginaţia vrea să-şi apropie o lume mirifică în care cerul, pământul şi marea fuzionează şi participă la o *existenţă virginală*. Câmpul este „însmălţat", aerul „îmbălsămit", raza (lumina) „beată", femeile au faţa albă ca mărgăritarul, gâtul de crin, ochii de foc, gura lor este un rubin graţios şi mâna e subţire şi *dalbă*. Până şi singurătatea este în acest ţinut o fantasmă dulce, ca şi durerea, melancolia, cuprinse, toate, de starea de delir a plăcerii. *Sun*-ul este, încă o dată, dumnezeiesc, luna doarme, amoroasă, peste un strat de roze şi crini, sânii eroinei liliale sunt desfătători şi parfumaţi ca nişte „dragi grădine"...

Se observă la Bolintineanu efortul de a implica într-un chip mai direct sensibilitatea proprie în poezie şi de a lărgi aria de referinţe în sfera materiei. *Bosforul* său este un ţinut în care se simte viaţa cosmosului, omul – „fiu al piericiunii", „mizeră ţărână" – are, aici, partea lui de desfătare. Clima este „prefumată", cadrul vieţii – „superb, desfătător", cerul comunică în mod misterios cu apa şi pământul într-o îmbătătoare simbioză:

„cer, aer, valul mării, e-o palidă coloră"...

Peste tot se simte freamătul corespondenţelor secrete:

„cer, pământ, eter şi lună
aiurează, se-nfior...
.....
şi aerul ce varsă răcoarea, balsam, viaţă
îmbată-al nostru suflet cu magică dulceaţă"...

Putem spune, văzând şi aceste exemple, că figura poetică a lui Bolintineanu se bazează pe un permanent extaz, pe o programatică *îmbătare*. „Simţualismul" este conceptul care defineşte starea de beţie în mijlocul unei naturi magice. O natură ce are, totuşi, câteva învelişuri materiale precise. O preţuire (o intuiţie) specială are Bolintineanu, întâi, pentru elementele ei preţioase. G. Călinescu şi, după el, mulţi critici (demonstraţia cea mai amplă o face I. Negoiţescu) au dovedit că autorul *Macedonelor* precede, prin gustul pentru pietrele rare, pe Macedonski şi pe parnasienii noştri. Pietrele sunt, negreşit, decorative, smălţuiesc versul, dar gustul

ornamentaţiei (foarte pronunţat la Bolintineanu) traduce şi un simţ mai adânc al materiei în formele ei pure. Între ele, *rubinul*, *diamantul*, *porfirul* sunt cele mai răspândite. Vin, apoi, *ivoriul*, *aurul*, *cristalul*, *porţelanul dalb* şi alte materii prelucrate, cum ar fi *cupa în* care râde „vinul cu spume-mbălsămite"... Nu lipsesc coloanele, bolţile „poleite d-aur şi rubin" şi, încă o dată, stâlpii de porfir, umerii îmbrăcaţi în diamante. Un corp, o pasiune, un peisaj – pentru a fi cu adevărat frumoase, poetice – trebuie să fie strălucitoare. Arta începe de la un anumit grad de *strălucire*. Într-un efort de sinteză a regnurilor, Bolintineanu pune la un loc rozele şi briliantele în bătaia muzicală a valurilor:

„Valurile de roze, mărgăritare,
Râuri de aur şi de briliant
Ziua revarsă fără-ncetare
Din cornu-i vesel de amarant...".

Corespondentele lor florale sunt *amarantul*, *roza şi crinul*. *Roza* este floarea preferată a lui Bolintineanu. Nu roza mistică a lui Nerval, ci roza profană, „drag simbol al vieţii". *Crinul*, introdus în toate comparaţiile, are deja o tradiţie în poezia română. Bolintineanu îi alătură totdeauna iedera *dulcelui* („Un corp dulce ca un crin", „dulce crin din Iemen") sau pe aceea, mai abstractă, a *frumosului*: corpul ei „un crin frumos"... Crinul devine, la rândul lui, un determinant de preţ pentru obiectul erotic: gâtul, corpul, sânul (îndeosebi sânul) primesc atributele aristocratice ale crinului:

„adu-mi sânul tău ca crinul
Unde dulci dorinţe cresc"

oftează poetul şi, tot el, în delirul adoraţiei, vorbeşte de o vale umbroasă unde se oficiază ritualuri sacre:

„Peste sânul tău de crin
E o vale ce pătrunde
Sau o umbră ce-o ascunde,
De mistere loc divin!"...

Roza, amarantul, crinul ne introduc în altă sferă a naturii, aceea imaterială a parfumurilor: natura „odorantă", „aerul îmbălsămit",

lumea volatilă a „prefumurilor" („profumurilor") care acompaniază actele lirice esenţiale. Parfumul este unul dintre elementele nutritive ale *beţiei*, un drog fin care provoacă imaginaţia. Acolo unde este iubire, plăcere, mister, este în preajmă totdeauna un *dulce prefum*:

„Să se verse dulci prefumuri
În cămara de misteri!
Crinul, roza să-ncunune
Patul dulcilor plăceri!"...

Spaţiul virginal, acela în care înfloresc pasiunile tinere, este un paradis al parfumurilor. Cerul, floarea, Cythereea revarsă din fragede cupe vapori de parfumuri („prefumul voluptăţii în aer revărsase"), portocalul parfumează „linul vânt", în fine, sânul, *suspinător* şi totdeauna dulce în poezia lui Bolintineanu, se topeşte în „noaptea parfumată". Marea este principalul furnizor de substanţe adorate: Conrad soarbe cu nesaţ „parfumu-i dulce" şi-şi spală gândurile negre în efluviile aromitoare ce însoţesc voiajul său în jurul insulelor greceşti.

Toate corpurile din cele trei universuri (uman, vegetal, animal) exală parfumuri dulci şi efectul lor imediat este *dezmierdarea*. „Sorbirea" deschide poarta voluptăţilor secrete. Natura bosforiană este, în egală măsură, incitantă şi sedativă: încântă privirea, dezmiardă urechea, măreşte apetitul pentru voluptate, copleşind în acelaşi timp sufletul, moleşindu-l, silindu-l să se retragă din vârtejul vieţii exterioare. O pleoapă grea cade peste materia în fierbere. Un ochi dedat cu perversiunea plăcerii se deschide în interiorul acestui „eden al lumii" în care îşi plasează Bolintineanu subiectele lui poetice.

*

În calea tuturor stă, strălucitoare şi voluptuoasă, *marea*. Bolintineanu este primul nostru poet marin. Primul, vreau să spun, pentru care marea este şi altceva decât un element de comparaţie: este un obiect liric, un obiect de contemplaţie, un *peisaj* interior. Peisajul începe prin a fi un cadru: scenă de cruzime pasională, mijloc de evaziune, spaţiul unde erosul află un regim de plenitudine. Marea este, în fine, şi locul unde se sfârşeşte, de regulă, aventura: mormântul îndrăgostiţilor fugari. Tânăra sultană Leili fuge pe mare cu Ali-bei şi moare, bucuroasă, când află că moartea poate s-o unească în eternitate cu dulcele-i amant

(*Leili*). Câşlar-agă dă Rabiei, sultana favorită a lui Mahomed al IV-lea, o rivală ce „arde-n frumuseţe lumească şi divină", şi sultana face ca tânăra baiaderă să piară în mare (*Rabie*). Scenariul se repetă în alte poeme: întâlnirea amanţilor, fuga, urmărirea şi pedepsirea celor care nesocotesc legile haremului.

Marea este mormântul pasiunilor tinere şi imprudente. Este, totodată, promisiunea unei reîntâlniri, promisiunea unei răscumpărări în altă existenţă, mai pură, virginală, desfătătoare... O piedică (o imensă piedică) şi o libertate care duc la curmarea, prin violenţă, a iubirii. Marea devine, astfel, la Bolintineanu, o metaforă-cadru, o metaforă-matrice, spaţiul imaginar în care extazul şi moartea stau în aceeaşi barcă.

Există însă şi o altă imagine a mării în *Florile Bosforului*, *Conrad* şi alte poeme, dedusă dintr-o intuiţie mai precisă a materialităţii, fluidităţii ei. Imaginea nu este desprinsă cu totul de modelele literare, însă senzaţia freamătului acvatic, jocul acela superb al delfinilor care „treheră" valurile, pulberea argintoasă a peştilor, toate acestea vin dintr-o imaginaţie mai vie şi mai personală. Marea este, de altfel, obiectul cel mai puţin convenţional din poezia lui Bolintineanu. Să urmărim câteva dintre atributele lui. Întâia însuşire este transparenţa. Marea este „azurie" şi, privită de aproape, se vede lucrarea dumnezeiască:

„O pulbere-argintoasă de mii de peştişori,
Frumoase mozaice, divine, infinite,
Ce schimbă-ale lor forme bizare, strălucite!
Ce ne amintă încă p-al vieţii autor,
Făcând ca să se uite durerea ce dărâmă!"

şi efectul ei este desfătarea care şterge contururile aspre ale lumii. Desfătător, cu efecte purificatoare este şi tabloul cu delfinii care însoţesc, într-un joc nebunesc, pe îndrăgostiţii fugari: „Iar delfinii sprinteni trec uşori prin valuri urmărind caiacul şi al lor amor". Imagine superbă ce ne face să uităm stângăciile versului, răsturnările acelea de topică atât de ridiculizate de comentatori. Marea este un element euforizant. Înspumată sau lină, ea îmbată simţurile, provoacă imaginaţia. Naşterea lumii din apele Bosforului este primită cu o vie senzaţie de beţie albă, o copleşire dulce a ochiului:

„Din azurul mării luna naşte plină,
Ochiul vede dulce discul aurit

Şi prin albe valuri pare şi dispare
Ca surâs ferice p-un chip suferind ;
Ochiul se îmbată : vă uitaţi pe mare,
Valul alb de spumă trece clocotind...

Ce, treherat de delfini cu aripe lucioase,
Revarsă ici şi colo torente de fosfor"...
.....

Într-un poem marea este *cristalină*, în altul geme cu turbare şi se despică în faţa corăbiei fragile. Însă, indiferent de stare, calitatea ei fundamentală (*lucirea*) rămâne neschimbată. Privind-o, ochiul este fascinat şi, pentru a întări senzaţia de plăcere, poetul nu uită să alăture *lucirii* un atribut de preţ : *graţios*, aflat, cum se ştie, pe treapta de sus a ierarhiei poetice a lui Bolintineanu. *Lucirea graţioasă* indică starea maximă de încântare a privirii :

„Unda se despică, geme cu turbare ;
Valurile aspre cresc şi se topesc ;
Nişte late cercuri se răsfrâng pe mare
Şi la focul lunii graţios lucesc".

Mai toate imaginile mării sunt *imagini ale privirii* : transparenţa, strălucirea, forfotul colorat de sub apă, mozaicul cârdului de peşti, „splendida ţărână" scânteietoare indică o progresivă îmbătare a ochiului. Suntem departe de imaginea stihială a mării. La Bolintineanu, marea este un element benefic, regenerator şi, cum s-a văzut, o energie ce provoacă în permanenţă delicii sublime. Indiferent de natura subiectului, marea este pregătită să primească în haine de sărbătoare aventura :

„Marea îşi încinge faţa-i încreţită
Într-un brâu de aur dulce o privi"...

O sugestie de corespondenţă cosmică aflăm în începutul şi sfârşitul unui poem în XV părţi (*O noapte de amor*). Marea participă, aici, la o existenţă universală, aburii ei se pierd în eter, soarele se scufundă în materia *azurată*, parfumurile uscatului se îmbină cu acelea ale mării. Efectul este îmbătarea simţurilor, naşterea unei *voluptăţi sacrale* („suflarea-mi cu suflarea-ţi cerească, îmbătândă"), pierderea simţului realului, topirea într-o flacără divină :

„În fundu-acestui cadru ce ochii ne îmbată
Eterul şi cu marea unesc azurul lor ;
Iar soarele ce-apune, pe marea azurată
Revarsă-n fluviu d-aur, măreţ, dezmierdător !
Pe luciu orizonte, acolo unde cerul
Cu marea se îmbină, apare luna blând,
C-un pas uşor pătrunde din ce în ce eterul ;
Şi stânca se-nveleşte sub umbre, negurând.
Îmbălsămitul aer ce câmpul răspândeşte,
Cu aerul de mare s-amestecă plăcut ;
Sub malul singuratic un val abia mugeşte ;
Zefirii dulci aleargă şi undele sărut".

În acest decor sincretic („eden al lumii") pare a se situa spaţiul securizant al lui Bolintineanu. În „fundu-acestui cadru" care uneşte parfumurile şi culorile pământului şi ale apei, simţurile ating pragul de sus al beţiei, iar poezia (transformată într-o componentă a realului) găseşte izvoarele ei nutritive. Cadrul mai este evocat într-un loc (*Mehrube*), într-un chip aproape programatic :

„Asta e Bosforul d-unde s-aripează,
P-al lor car de roze fragedele zori,
Din a cărui undă şi-a făcut mirază
Bolta azurată, aurând de flori.
Ale sale fiice sunt strălucitoare
Ca stelele d-aur rătăcind prin nori ;
Dulcea frumuseţe este fugătoare,
Piere ca o rouă dupe dalbe flori.
Pe aici domneşte blânda poezie
Ce din cupa-i d-aur varsă drăgălaş
Un prefum de roze şi de ambrozie
Care-mbată dulce sufletul gingaş.

E-ora când tresare lina Propontide
Sub al aurelii tinerei sărut,
Scânteind la focul stelelor splendide
Semănate-n fundul cerului plăcut
Colo se arată nişte insoliţe,
Strălucind la raza stelii lui Lial,
Astfel ca un negru cuib de aluniţe

Care încunună sânul virginal.
Muntele Olimpul cu a lui cunună
De ninsori eterne se zăreşte-n fund;
Albele-i cosiţe strălucesc la lună,
Se răsfrâng pe sânul golfului profund.
Însă cadrul dulce, care ne răpeşte
Peste Propontide, se schimbă-n Bosfor:
Arta cu natura acolo s-uneşte
Să formeze cadrul cel mai răpitor".

Într-adevăr, acesta este *Bosforul* lui Bolintineanu: spaţiu imaginar, compus ca un decor de teatru printr-o sinteză a tuturor formelor de relief (forme *virginale*), strânse în jurul mării, centru iradiant, matricial. Poetul dă o sugestie despre natura artificială a acestui spaţiu („aici domneşte blânda poezie", „arta cu natura acolo s-uneşte"), însă indirect, fără a avea conştiinţa artificialului. Arta participă la viaţa materiei, în forma ei sublimă natura se uneşte, cum poetul zice, cu poezia, dând impresia de măreţie, formând „cadrul cel mai răpitor".

Culoarea cadrului este dată nu numai de strălucirea elementelor fizice, ci şi de toponimia şi onomastica bizare şi, în genere, de limbajul cu multe turcisme al poemelor. La o simplă lectură, privirea este surprinsă de numărul mare de cuvinte şi denumiri străine spaţiului nostru. În versuri e vorba de: Nihor, Iscudar, Marmara, Candili, Bogaz (Bosfor), Isar, Misir, Carsa, Ispahan etc. Eroinele poemelor se cheamă: Esmé, Fatme, Rabie, Almelaiur, Leili, Mehrube, Dilrubam. În lexicul poetului intră: *gheaur*, *magear*, *dalga*, *geanfez*, *halaică*, *hurie*, *hadân*, *beghir*, *namaz*, *legevir*, *alcovan*, *cofaz*, *hadâmă*, *selemie* – „dulce nume" – care localizează, într-adevăr, versurile şi le colorează. Procedeul va fi repetat în *Macedonele*. Scenariul toponimic şi onomastic nu este străin la Bolintineanu de ceea ce el consideră a fi esenţial în poezie: plăcerea, răsfăţul privirii şi al auzului. Înainte de a avea o valoare funcţională (sporul de cunoaştere, sugestia autenticităţii), lexicul otoman şi toponimia trebuie să dea o idee despre culoarea şi moliciunea senzuală a locului.

Nu ne-am face o impresie adecvată despre *spaţiul* şi despre darurile coloristice ale lui Bolintineanu dacă n-am lua în considerare poema în patru cânturi şi note explicative *Conrad* din 1867. Este, indiscutabil, performanţa lirică a fecundului autor. Regăsim, aici, toate temele lui, tratate cu mai mare originalitate: tema nimicniciei omului şi a trecerii vieţii, tema matinalului, tema armoniei, tema creatorului proscris şi a

despotismului sălbatic etc. Un discurs vast în care mitologicul şi politicul se succed într-o retorică destul de bine articulată. Însă, înainte de orice, Bolintineanu este, aici, într-un chip mai coerent şi mai inspirat, poetul „tărâmelor lichide", poet neptunic în adevăratul înţeles al termenului, cu o intuiţie fină a mişcării acvatice. Limbajul lui nu este metaforic (rarele metafore din acest text şi din altele sunt convenţionale), ci, aşa cum îi spune G. Călinescu, *simbolizator*. Marea urmăreşte, în metamorfozele ei rapide, gândurile eroului (Conrad), e lină sau zbuciumată, sălbatică, după stările de suflet ale călătorului. Tehnică simplă, azi complet abandonată în poezie. Dar chiar şi în această funcţie decoratoare, marea are la Bolintineanu o anumită forţă lirică. Ea se constituie, din mulţimea detaliilor, într-un univers imaginar specific şi, în raport cu el, se prefigurează mai bine o apropiere de lucruri, o formă particulară a sensibilităţii poetice. Întâiul cânt (*Ionienele*) începe cu descrierea unui apus însângerat în valurile albe ale mării. Descriere fără strălucire, salvată de un singur vers. Un vers extraordinar:

„Cotind pe Cornul d-aur, ieşea în Propontide
Un vas spărgând cu pieptul tărâmele lichide".

În acelaşi cânt, spre sfârşit, dăm peste un mic imn al mării, construit şi acesta din multe locuri poetice comune, însă strigătele de admiraţie par mai pure şi câteva imagini ne duc spre ideea mării ca spaţiu al libertăţii şi spaţiu ocrotitor al iubirii. Nu-i, evident, o mare originalitate a gândi astfel, însă, repet, Bolintineanu găseşte aici o figuraţie mai bună pentru a comunica imagini, obsesii luate de la alţii. Marea este întâi un instrument al justiţiei divine, apoi un imperiu de încântare, un loc misterios, un farmec nenumit, un vast spaţiu de elemente sublime:

„Tu, singură, o, mare, puternică, adâncă,
Teribilele flote le-neci sau le zdrobeşti,
Trufia omenească tu crud o umileşti,
Ca cerul, pentru lume tu eşti streină,-o, mare,
Ai altă destinată, imperiu de-ncântare!
Frumoasă, râzătoare, plăcută-n timpul lin,
Sublimă, impozantă, când timpii aspri vin,
În zi, în noapte, seara, în alba dimineaţă,
Un farmec fără nume se varsă p-a ta faţă.

Pe valurile tale, ce ne-ncetat murmur,
M-ai legănat tu dulce, sunt element d-azur,
D-o patrie frumoasă, dar dată moştenire
Tiranilor din secoli, respins, a mea iubire
Pe sânul tău, o, mare, se leagănă cu dor;
Tu i-ai luat ei locul în suntul meu amor,
Şi valurile tale, sălbateci, furtunoase,
N-au fost atât de aspre, atât de fioroase
Ca fiii ţării mele, ca cruda tiranie
Sub care pleacă fruntea sărmana Românie!
Eu te iubesc! o, mare, p-al cării sân curat
E liberă gândirea ca valul tău spumat.
De câte ori suspinul şi lacrimele mele
S-au mestecat cu vântul şi valurile tele!
De câte ori pe sânu-ţi sau dupe-un nalt granit,
Privind cu voluptate coprinsu-ţi aurit,
Sorbind prefumu-ţi dulce şi legănându-mi dorul,
N-am revărsat eu lacrimi ce-mi inspirase-amorul".

Bolintineanu amestecă, aici şi pretutindeni, discursurile, amestecând temele: erosul, politicul, morala şi sensibilitatea la elementele transparente, purificate, *azurate*.

Tema *azurului* este, de altfel, cea mai răspândită în versuri. Obiectele tind în poezia lui spre o stare (s-o numim astfel) de confluenţă dintre două elemente: lumina şi materia, cerul şi pământul, transparentul, volatilul şi opacul, solidul. „Element d-azur", marea este locul de întâlnire a două universuri, rezultatul unei acţiuni de întrepătrundere şi, în primul rând, efectul trecerii luminii printr-un corp dens, opac. Poezia lui Bolintineanu îmbrăţişează cu precădere corpurile fecundate de lumină. *Albul* (*dalbul*), frecvent până la teroare în poeme, face parte din aceeaşi familie de atribute. E starea inocentă a materiei. E faza sublimă a pasiunii: sublimul voluptăţii şi al purităţii, două noţiuni care la Bolintineanu merg împreună. Numai *virginalul* poate trăi beţia voluptăţii. În *Conrad* dăm peste „azurita ceaţă", în *Macedonele*, marea şi cerul (eterul) „unesc azurul lor" şi, tot acolo, sufletul îndrăgostit zboară ca fluturele prin „deşertul azuros"...

Să revenim la „lichidele câmpii"... unde sufletul proscrisului Conrad se simte bine. Aici climele sunt „prefumate", cadrul vieţii (citat deja) e „superb, desfătător", cerul, aerul, valul mării „se înveleau" într-o culoare

pală, prin aer trece o „dulce armonie", valurile „intoană" un fantastic, melancolic concert, blonda dimineaţă „despică p-orizonte troienele de ceaţă"... Iată un vers superb. Ce urmează este de o trivială banalitate, însă acest vers izolat arată o imaginaţie inspirată. În acest cadru marin, unde îşi dau întâlnire parfumurile naturii magice şi luminile eterului, aici se simte mai puternic prezenţa cosmicului. Galantul Bolintineanu are pentru o clipă revelaţia marelui mecanism, privind cu îndoială legea lui morală.

„Ai crede că acela ce p-oameni a născut
Nu este autorul acelaşi ce-a făcut
Din haos universul, princip a tot şi-a toate,
Trăind d-a lui esenţă, acela care poate
Să germe sau să spargă mulţimile de sferi,
De lumi nenumărate, dând forme, dând puteri,
Mişcări, compuneri, viaţă p-o lege de dreptate,
Atât aceste două lucruri sunt depărtate!"

Însă clipa trece, divinitatea se retrage din lume şi rămâne lucrarea ei. Bolintineanu este atras de formele ei spumoase, fosforescente, azurate, cu toate că în spatele lor stă umbra unei mari tristeţi. Conrad aruncă o ultimă privire lumii („o privire şi fie cea din urmă!") şi privirii se arată o lume de corespondenţe misterioase, obiecte aflate în dimineaţa existenţei lor:

„Pluteşte dulce vasul şi boarea suflă-n vele;
Scânteie-albastra mare sub ploaia sa de stele.
Şi luncile-eterate cu florile de foc
Plutesc strălucitoare, strein şi magic joc!
Vezuvul varsă focuri în aria senină
Şi unda ce primeşte văpaia de lumină
Răspunde printr-o ploaie de spumă şi fosfor,
Pe urma care trage pe mare-un vas uşor.
Şi aerul ce varsă răcoare, balsam, viaţă
Îmbată-al nostru suflet cu magică dulceaţă,
Îl scaldă-n universul ce-n raze s-a aprins".

Magica dulceaţă, iată ce caută în universul din afară D. Bolintineanu! O *dulceaţă* ce are valori terapeutice: e un *balsam*, şi balsamul e rezultatul unei combinaţiuni secrete. Lumina, aerul, ploaia de spumă şi fosfor, unda albastră, parfumurile acvatice şi aromele de pe ţărmuri

participă la realizarea acestui leac pentru melancolie. Un leac care este, totodată, un excitant pentru fantezie, un narcotic care produce acea stare de beţie a fiinţei, regimul favorabil al sublimului. Agentul ei principal este privirea. Ca să se dezlege farmecul lucrurilor, ca *dulceaţa* lor magică să vină şi să cuprindă fiinţa poetului, în fine, pentru ca acest proces de drogare („răpire") să se producă, trebuie ca vederea să pătrundă obiectele şi să se uimească. A *se-ncânta*, *a se uimi*, *a admira*, *a se-mbăta* sunt verbele ce se repetă cel mai des în versurile lui Bolintineanu. În cântul al III-lea din *Conrad* dăm peste un pasaj ce are drept temă însăşi *tema privirii*. Este unul din rarele momente, dacă nu unicul, în care poetul acesta retoric meditează o clipă la retorica lui. O va face şi aici indirect, confundând natura cu arta. Subtilitatea lui Bolintineanu nu merge atât de departe încât să considere natura o imitaţie a artei. Conceptul lui este mai modest şi se bazează pe ideea frumosului natural, răspândită printre romantici. Originalitatea poetului român este că pune mai multă inimă în această confuză identificare. Însă identificarea ne atrage atenţia asupra privirii. „Divina strălucire" a artei (naturii) iese la iveală şi sufletul rămâne „lănţuit" de ea prin intermediul *vederii*. Vederea se îmbată şi, prin ea, întreaga fiinţă a creatorului. Dificultatea ochiului este de a alege, de a începe:

„Dar unde o să punem privirea mai întâi?
Tu, fiu al ignoranţii, ce nemişcat rămâi
Când arta îţi arată divina strălucire,
Oricare-ar fi răceala şi-adânca-ţi nesimţire,
Tu poţi să vii aice, cât de nepăsător.
Căci vei gusta tu însuţi un fermec răpitor.
Vederea se îmbată, se-ncântă, se uimeşte,
Nu ştie ce s-admire, căci tot aici răpeşte.
Şi sufletul rămâne, o dată ce-am privit,
Sub farmecile artii, aicea lănţuit,
Sclavie mult mai dulce decât chiar libertatea!...",

nelinişte repede convertită într-o plăcere fără margini. Angoasa nu-i făcută pentru Bolintineanu. Tristeţea cea mai adâncă (aceea a lui Conrad) devine hrana unei zgomotoase bucurii lirice. O bucurie ce ia uşor drumul desfătării. Există mai multe trepte ale voluptăţii în poezia lui Bolintineanu şi pe treapta de sus stă *răsfăţul*: o desfătare risipitoare, o voluptate *dalbă*, *dulce*, *matinală*, voluptatea, aş zice, a simţurilor tinere.

Rolul privirii este să deceleze în natură (artă) asemenea zone matinale. Este izbitoare, în poeme, recurenţa motivului *virginităţii*. „Vergural" este un atribut care se ataşează uşor de obiect, indiferent de natura lui. Zorile, pasiunile, formele de relief sunt tinere într-o bună parte din poemele lui Bolintineanu; femeia din seraiurile Bosforului are, totdeauna, „un farmec virginal" (*Rabie*), zorii sunt tineri („tinerile zori"), tânără este şi mustrarea („cu tânără mustrare"), ochiul se desfată pe „vergine sânuri", visele se nasc „dulci şi tinerele", legiverul (azurul) este *fraged*. *Dumbrava*, de asemenea, e *fragedă* şi umbroasă, inima înamorată este legănată de „tinere plăceri". În singurătate, poetul melancoliei voluptuoase vede pretutindeni o „tânără părere", frumuseţea este la el „june", îndrăgostitul din *O noapte de amor* mărturiseşte că a plutit toată viaţa „prin imagini virginale". Fericit este acela care răpeşte amorului „tinerele-i răsfăţuri". Îmbătate, sublime sunt simţurile aceluia ce vede:

„Lumina dimineţii [ce] se varsă în eter".

În golful Smirnei, grenadul, mirtul, olivierul şi laurul se concurează în parfumuri şi în culori de aur şi de purpură. Aici este o eternă, mirifică primăvară:

„Îmbălsămând ferice locaşul răpitor
D-eternă primăvară, de vise şi de-amor".

La Iscia, Proceda şi Caprea, acolo unde luceşte şi deliează cerul, „blonda dimineaţă" despică pânzele de ceaţă...

Fiind un poet de structură romantică, Bolintineanu iubeşte ceea ce Mallarmé numea „categoriile perverse": albul şi negrul, lumina şi întunericul, sclavia şi libertatea, dragostea şi moartea etc... Lângă *răsărit* este, în poemele lui, mereu un *apus* falnic, lângă *stânca* semeaţă o *prăpastie* adâncă... „Alături cu lumina e umbra care zace" – scrie poetul într-un loc. *Dulcele*, *suavul*, *dalbul*, *desfătarea*, *răsfăţul*, *beţia* sufletului se sprijină pe noţiuni din sfera *amarului*, *sălbaticului*, *asprului*, *melancoliei*, *singurătăţii*, *obscurului* etc. Un vers din *Conrad* mi se pare că rezumă această iubire vinovată pentru categoriile antinomice. Un vers frumos, inspirat:

„Iar neaua sa eternă ce luce sub lumină,
Râu d-ambru, se îngână cu purpura divină
Şi se răsfrânge-n marea de spumă şi d-azur
C-un cer ce-atâtea stele îl fac şi mai obscur".

Un cer devenit obscur din cauza numărului mare de stele – iată o propoziţie ce trădează o fineţe a gândirii lirice : obscuritatea ca efect al acumulării luminii, întunericul ce are drept hrană o lumină în grad maxim.

Virginităţii obiectului îi corespunde, în versurile lui Bolintineanu, o suspectă *moliciune*. Privirea, intensă şi îndelungată, corupe frăgezimea lucrurilor. *Matinalul* trece repede spre un apus al voluptăţii, plăcerile tinere devin „plăceri molatici". Exilatul din poemul cu acelaşi titlu le respinge în numele datoriei sacre faţă de patrie :

„Nu voi plăceri molatici născute-n sărbătoare,
Nici tinere fecioare, fragile, blânde flori"...

însă lumea Bosforului (lumea fizică şi pasională) este, cu precădere, o sărbătoare a voluptăţilor molatice, a răsfăţului. Sentimentul securităţii începe la Bolintineanu de la frontiera *plăcutului*, *dulcelui*, *dalbului*, *desfătării*, cu alte cuvinte : de la un anumit grad de corupere a *matinalului*, *verguralului*, *suavităţii* etc. „A gusta dulcea bucurie", a bea „dulcea/ roua de cereşti plăceri" şi, în genere, viaţa în acest *eden dulce* sugerează o întârziere în desfătare, o prelungire a plăcerii, o moleşire a gesturilor. Murmurul apei invită, spune chiar poetul, la „dulce moliciune". Privind luna ce se înalţă şi danturile albei baiadere, sultanul se îmbată de o „dulce desfătare". Chiar violenţa se manifestă şi se risipeşte în acest climat de moliciune dulce.

Există o plenitudine a peisajului în *Florile Bosforului*, *Conrad* etc., însă, din pricina abuzului de parfumuri, sonuri divine, culori, plenitudinea se întoarce spre viciu, iar viciul caută tonurile stinse, concupiscente. *Edenul* bolintinean este plin de graţii obosite din cauza abundenţei. Obiectele îşi pierd vigoarea matinală, farmecul prospeţimii. Privirea le învăluie complice, privirea le adoră şi, cum ziceam, le corupe prin exaltarea forţei lor de a străluci. *Linguşirea* este arma lui Bolintineanu. Nu umilinţa, nu penetraţia, nu efortul de cuprindere filozofică, nu veracitatea, ci *linguşirea* obiectelor, atribuirea excesivă de calităţi, cultivarea, îndeosebi, a formelor sublime. A face un obiect să strălucească, indiferent de natura lui, printr-o perfidă exagerare a virtuţilor suprafeţei, iată strategia lui Bolintineanu. Pentru aceasta, el aruncă totul în joc, nu face economie de superlative, nu se teme de repetiţie şi, cum nu cunoaşte încă valoarea metaforei, foloseşte în toate situaţiile câteva abstracţiuni.

Dacă urmărim modul lui de a caracteriza obiectele, altele decât cele citate până acum, observăm că toate indică un anumit grad de beţie, de moliciune abstractă. *Roza* e *beată*, bucla e *blândă*, stânca e uscată, dar pe ea a căzut raza unui *dulce* soare, coasta (râpa) este dătătoare de delicii („coastă de delicii") şi de aceea e binecuvântată, cascadele sunt „murmuroase" (*Proscrisul*), văile „încântătoare" etc. Obiectele (fizice şi morale) primesc aceleaşi determinări abstracte şi sunt, de regulă, valorificate prin capacitatea lor de a *desfăta*. De a participa, altfel zis, la configurarea unui paradis oriental în care legea supremă este amorul şi scopul existenţei e desfătarea.

Este surprinzător faptul că Bolintineanu ţine departe poezia lui sudică de orice mitologie. Chateaubriand, Hugo cultivă miturile greco-latine. Cel dintâi creează un peisaj edenic bazat în întregime pe valorile lumii greceşti. Când intervine elementul otoman, el reprezintă violenţa şi fanatismul („Prezenţa lui – remarcă Jean Pierre Richard în *Paysage de Chateaubriand* – este o insultă permanentă adusă fericirii greceşti ; barbaria otomană n-a ştiut să găsească decât un singur mod de contact cu dulceaţa helenică : violul"). Bolintineanu se desparte, la acest punct, de tradiţia romantismului francez. *Sudul* lui este mai spre orient, spre zona de contact cu Asia. De la Atena romanticilor, el duce poezia spre Istanbul. Miturile greceşti rămân în afara *spaţiului bosforian*. În *Macedonele* este vorba de o Grecie (teritorială) mărginaşă, de o mitologie, în fond, de tip păstoresc.

De-abia în *Conrad* ruinele, miturile, simbolurile atice intră în peisajul lui Bolintineanu. Textul e împănat cu nume de cetăţi (ruine) ilustre, de mituri, de legende vechi, însă şi acestea privite de la oarecare depărtare. *Voiajul* lui Conrad indică şi un *voiaj* al *poeziei* în jurul unui vast şi măreţ imperiu mitologic. Sestos, templul Cytherei, Troada, Tenedos, Lesbos etc. sunt văzute de la distanţă. Poetul, întocmai ca melancolicul, proscrisul Conrad, nu se apropie de ele, nu părăseşte vaporul ce-l duce, trecând printr-un peisaj magic, spre moarte. Fantezia nu coboară pe nici o insulă, fantezia nu-şi asumă nici un mit. Cele două-trei fabule (*Alceu către Spaho*) introduse în text sunt prea ilustrative. Bolintineanu n-are o imaginaţie, cel puţin aici, pregătită să primească marile mituri. Fantezia lui este „un copil al rătăcirii". Călătoria în jurul miturilor este mai favorabilă decât asumarea, subiectivizarea miturilor pentru că permite o acumulare de imagini, de simboluri, peisaje, iar acumularea înseamnă, cum ştim, o capacitate sporită de strălucire. Deschiderea prea mare a poeziei îi împiedică privirea să se concentreze asupra unui obiect şi să-l

pătrundă. Spirit al suprafeţelor strălucitoare, poet al spumelor fosforescente, al peisajelor odorante, Bolintineanu n-are acces la mitologia interioară a spaţiului. *Bosforul* său nu este, cu toate acestea, un spaţiu al barbariei. Bolintineanu reabilitează lumea otomană, atât de contestată în epoca romantică. O reabilitează atât de mult încât face din ea un paradis al voluptăţilor molatice, al speţelor vegetale suave, al reliefurilor armonioase. Un mic univers, strâns în jurul unui lac enorm, un univers de parfumuri, culori, unde totul invită la lux şi voluptate : aer parfumat, ceaţă azurată, valuri transparente, acrobaţia delfinilor, pasiuni fatale, desfătări dulci, dulci...

Figura dominantă în poezia *simţualistă* a lui Bolintineanu este, putem zice, *seducţia*. Seducţia, repet, prin *linguşire*, prin *acumulare* de bunuri strălucitoare, prin cultul suprafeţelor. Instrumentul ei predilect este privirea. Privirea *dintâi*, matinală, inocentă şi privirea *din urmă*, bolnavă, corupătoare, aceea ce confundă natura cu arta şi se hrăneşte cu clişeele cele mai uzate ale poeziei.

*

Cu *Legendele istorice*, *Basmele*, *Macedonele*, Bolintineanu coboară pe uscat şi urcă spre nord. Părăseşte lumea Bosforului. Nu-şi părăseşte temele (îndeosebi tema erotică), însă în sfera imaginaţiei lui intră, acum, alt peisaj şi, normal, alte subiecte. Desconsiderând poemele dintâi, critica tradiţională a lăudat *blestemele* şi ritmurile iuţi ale baladelor. Acestea sunt, într-adevăr, extraordinare. Cine nu-şi aminteşte de *Mihnea şi baba* şi de efectele auditive de acolo? Blestemul, ca formă lirică (retorică), apare încă din *Florile Bosforului*, *Blestemul dervişului* anticipează teribilele imprecaţii din *Basme*, anticipează şi o imaginaţie poetică mai pronunţat materială :

„flămânzi, să roadeţi iarba ce naşte pe morminte ! ; ...
să vă muşcaţi şi braţul, şi mâna deşirată...
pe orice-ţi pune mâna, ţărână să se facă...".

Versurile arată o fantezie dezbărată într-o oarecare măsură de prea dalbele modele literare. În *Basme*, *Legende istorice*, modelele revin, sub alte forme, şi ele se bizuie pe un sincretism supărător. Un decor fastuos în care tronează, de regulă, *luna* (martor, spion al marilor evenimente) precede sau închide o scenă istorică. Valoarea poemelor e dată de acele câteva versuri memorabile despre libertate şi demnitate,

versuri pe care, în ciuda aparatului poetic desuet, le citim şi azi cu emoţie. Şcoala ni le-a fixat în minte şi este suficient ca cineva să înceapă un vers pentru ca urmarea să vină de la sine. Retorica acestor poeme este simplă şi ea cultivă un număr de virtuţi, dintre care cea mai preţuită este puterea de sacrificiu. Mama, femeia în genere, pustnicul sunt apărătorii legii morale. A trăi în sclavie este o ruşine, existenţa este înnobilată de libertate, sentimentul cedează în faţa datoriei etc.

Dezvoltând, repetând aceste idei, Bolintineanu pune în mişcare un aparat de comparaţii, repetiţii, alegorii care să susţină discursul liric. Discursul uzează de o scenografie simplă şi eficace. Dovadă că poetul o foloseşte în mai toate piesele. Modelul cel mai pur îl aflăm în *Muma lui Ştefan cel Mare*. Primul tablou înfăţişează atmosfera care precede evenimentul : peisajul, timpul, poziţia astrelor. O descripţie (evocare) cu elemente luate din recuzita romantică : castelul fixat pe o stâncă neagră, peştera unui sihastru sub o râpă stearpă, o mănăstire... În această deschidere intră şi preciziuni de ordin temporal, climateric („vânturile negre, într-a lor turbare", „noaptea-i furtunoasă", „noaptea se întinde şi din geana sa", „ca un glob de aur luna strălucea" etc). Luna este, de regulă, sursa de lumină pentru decoruri.

Urmează al doilea moment (tablou), cu o mică notă de mister („un orologiu sună noaptea jumătate/ în castel în poartă oare cine bate ?"), risipit repede de un dialog sever în care apare evidentă ireductibilitatea poziţiilor. Dialogul (un monolog, în fapt, fragmentat, reînnodat printr-o replică necesară demonstraţiei) constituie esenţa poemului. Aici Bolintineanu, priceput în genul declamator, dezvoltă dialetica lui celebră despre datorie şi eroism. Retorică, adesea, goală, imagini ce au făcut o lungă carieră în ironie („De eşti tu acela, nu-ţi sunt mamă eu"), însă ceva rămâne din această rostogolire de silabe cântătoare : muzica exterioară, adevărul elementar al propoziţiilor...

Urmează partea a treia care prezintă efectele lecţiei morale dinainte. Este o ilustrare a vitejiei, cu unele momente de descripţie (urmărirea, bătălia) care deviază de la obişnuita retorică seacă. Aceasta este schema. În interiorul ei poetul schimbă, uneori, ordinea, pune evocarea la urmă sau renunţă pur şi simplu la cadru, intrând direct în subiect (discursul moral şi patriotic). Este inutil să căutăm, în poemele acestea făcute să îmbărbăteze inimile şi să seducă urechea, un *peisaj*, o formă de sensibilitate faţă de lucruri, pentru simplul fapt că universul material dispare pur şi simplu din poem. Stânca neagră, râul spumegos, râpa stearpă, luna ce

se retrage după deal constituie un nevinovat repertoriu de regie. Discursul este aproape *alb*, imaginile - puţine - sunt stereotipe. Imposibil de surprins o mişcare mai originală a imaginaţiei. Bolintineanu nu renunţă, nici aici, la unele obsesii. *Dalbul* îl urmăreşte („dalbe lupte", „dalb mormânt", „vorbe dalbe"), *dulcele* este, oricând, gata să înnobileze o propoziţie. Un pasaj din *Codrul Cosminului* arată că Bolintineanu este în epocă neîntrecut în descripţia naturii în stare de convulsie:

„Soarele dispare... ceru-ngălbeni!
Munţii-nalţi, vechi, se-nvârtesc, se-nclină.
Umbra se măreşte... Aerul tăiat,
Strâns, s-aruncă-n valuri, vâjâie turbat.
Muntele tresare! trăsnete, mugiri,
Şuiere bizare, vaiete, răcniri
Să rădic în aer, cresc, se variază
Şi, din munte-n munte, trec, se repetează...".

Repetiţiile, simetriile, acumulările indică o figură retorică (ce va fi dominantă în *Basme*). Ea se bazează, aş zice, pe un evident *gust al vălmăşagului*, pe o sensibilitate la frenezia dezordinii. În *Florile Bosforului* universul este închis, lucrurile parazitează. În *Basme* fantezia fabrică un univers „turburos", demonic, stăpânit de forţe misterioase. Să citäm pe drept celebrul blestem al babei din balada *Mihnea şi baba*:

„Oriunde vei merge să calci, o, tirane,
Să calci p-un cadaver şi-n visu-ţi să-l vezi,
Să strângi tu în mână-ţi tot mâini diafane,
Şi orice ţi-o spune tu toate să crezi.
Să-ţi arză plămânii d-o sete adâncă
Şi apă, tirane, să nu poţi să bei,
Să simţi totdauna asupră-ţi o stâncă,
Să-nclini a ta frunte la cine nu vrei.
Să nu se cunoască ce bine vei face!
Să plângi! însă lacrimi să nu poţi vărsa,
Şi orice dorinţă, şi orice-ţi va place
Să nu poţi, tirane, să nu poţi gusta!
Să crezi că eşti geniu, să ai zile multe
Şi toţi ai tăi moară; iar tu să trăieşti!
Şi vorba ta nimeni să nu o asculte,
Nimic să-ţi mai placă, nimic să doreşti!",

unde sunt invocate pedepsele lui Ianus şi Sisif, cu o fantezie legată, mai mult decât în alte poeme, de viaţa materiei. Este o acumulare de interdicţii şi eşecuri, o premoniţie care vizează trupul şi spiritul, dezagregarea lentă, căderea în starea teribilă de atonie şi de mizantropie neagră: „nimic să-ţi mai placă, nimic să doreşti"... Blestemul cuprinde, în fond, un cod de sancţiuni morale. Puţinele, totuşi, lucruri materiale (*cadaverul*, *stânca*) au o valoare represivă. A blestema pe cineva să calce, veşnic, pe un trup în putrefacţie arată o subtilitate a cruzimii. În scena cavalcadei, şi ea vestită, imaginaţia merge mai departe. Deschide larg porţile universului infernal şi prin ele se scurg legioanele de demoni. Cosmosul este tulburat, materia intră într-un vârtej nebun:

„Mihnea încalecă, calul său tropotă,
Fuge ca vântul;
Sună pădurile, fâşâie frunzele,
Geme pământul;
Fug legioanele, zbor cu cavalele,
Luna dispare;
Cerul se-ntunecă, munţii se cleatină —
Mihnea tresare.
Fulgerul scânteie, tunetul bubuie,
Calul său cade;
Demonii râseră; o, ce de hohote!
Mihnea jos sare.
Însă el repede iar încalecă,
Fuge mai tare;
Fuge ca crivăţul; sabia-i sfârâie
În apărare.
Aripi fantastice simte pe umere,
Însă el fuge;
Pare că-l sfâşie guri însetabile.
Hainele-i suge;
Baba p-o cavală iute cu fulgerul
Trece-nainte,
Slabă şi palidă, pletele-i fâlfâie
Pe osăminte;
Barba îi tremură, dinţii se cleatină.
Muge ca taur;
Geme ca tunetul, bate cavalele
Ca un balaur".

Cavalcada se repetă în *Peştera Muştelor* aproape cu aceleaşi elemente :

„Zmeul încalecă, fuge cu vergura,
Fuge pe vale ;
Calul se turbură ; zboară, se spumegă,
Muşcă-n zabale.

Zmeu-îi ia frânele, repede-i sângeră
Coasta spumoasă ;
Calu-i se-naripă, fuge ca negura
Vijelioasă,

Cerul se scutură, munţii se leagănă...
Brazii săltară,
Cerul cu stelele, brazii cu stâncele
Se confundară.

Văile murmură, frunzele freamătă,
Aerul sună ;
Pletele verginei, sparte, sub aure
Scântei la lună.

Însă la peştera stâncilor alpice
Calul atinge ;
Sforăie, nichează. Zmeul cu vergura
'N umbră se stinge".

Simţul acustic, „plastica dinamică" (G. Călinescu), ştiinţa acumulării de elemente dizlocate pentru a da senzaţia unei metamorfoze confuze sunt, într-adevăr, remarcabile la Bolintineanu. Hugo deschidea versul spre „le grand tourbillon", „le tourbillon sombre", „le gouffre éternel", poetul român convoacă fulgerele şi tunetele, pune în mişcare cerul, apa şi pământul pentru a da senzaţia de freamăt obscur, de ieşire de sub controlul mecanicii universului :

„Cerul se-ntunecă, munţii se clatină...".

Să se observe că imaginile sunt cu precădere auditive. Bolintineanu epuizează verbele care pot sugera sunetul confuz al materiei dezmembrate : *fâşâie*, *geme*, *sfârâie*, *fâlfâie*, *muge*, *murmură* etc.

În discursul liric intră, în număr mare, elementele fantastice. Macabrul romantic află, aici, un teren liber. *Nagodele* cu lungi şi strâmbe râturi, şase legioane de diavoli trec cu „turbilioane de flăcări infernale", călare pe cavale cu perii vâlvoiaţi. Mii de *spaime* sar, la semnul babei, şi defăimează pe tiranul Mihnea. *Naiba* însuşi, cu cap de taur, gheară de strigoi şi coadă de balaur, geme cu turbare şi participă la acţiunea de pedepsire a tiranului. În alte poeme, morţii ţin discursuri, corbii croncănesc, albele iele joacă pe morminte. Fratele cel mic, îndepărtat de tron prin otrăvire, participă la *orgiile turbate* ale domnitorului. Dochia iese noaptea din mormânt şi cere iubitului, viu, un dulce jurământ de credinţă...

Unele balade trec mai departe de această figuraţie neagră, prea decorativă, prea insistentă pentru a nu trezi bănuială. Poemul *Făt-Frumos* tratează, încă stângaci, motivul înţelegerii cu moartea. Pătrunderea în palatul de sub stânca sumbră unde stă, ascunsă, fata *albă*, *dulce* trădează o simbolistică gravă a trecerii dincolo de frontierele vieţii. Aflăm, aici, mitul lui Orfeu, combinat cu alte simboluri romantice, poate şi cu acela din *Faust*.

Domnul de rouă este, din această sferă tematică, balada cea mai frumoasă a lui Bolintineanu. Este o banalitate, dar o banalitate ce trebuie spusă, că poemul anunţă prin simbolurile lui grave pe Eminescu şi Ion Barbu (cel din *Riga Crypto şi lapona Enigel*). Cu tot coşmarul de convenţii („luna ca o sferă, dupe-o stâncă verde", „copila june" cu părul *bălăior* ce trece „plaiul dalb" etc.), Bolintineanu figurează aici un mare mit poetic, acela din *Strigoii* şi alte poeme plutonice. Lero-împărat iubeşte o scită „dulce ca un vis" şi ursita rea i-a prezis că soarele dimineţii, de-l va prinde, îl va risipi într-o *rouă dulce*. Ceea ce se şi întâmplă :

„Pe un drum de piatră domnul îşi repede
Sprintenu-i fugar ;
Dupe-un vârf de stâncă draga lui îl vede
Lăcrimând amar.
— «Noapte-opreşte-ţi zborul ! stele mândrioare,
Mai staţi în eter ! »
Astfel roagă încă juna plângătoare
Căutând la cer.
Iară printre umbră o cetate-albeşte ;
El s-a bucurat.
Însă, o, durere ! soarele luceşte...
Domnul s-a-nrouat ! ".

Motivaţia lirică e discretă. Bolintineanu, atât de guraliv în alte poeme, nu introduce explicaţii inutile : o vagă sugestie despre existenţa nocturnă a lui Lero-împărat şi cruzimea destinului, iubirea fatală între două fiinţe din tărâmuri diferite, dorinţa imprudentă a scitei de a forţa o lege misterioasă şi atât... Însă demonstraţia lirică s-a făcut, mica tragedie este plină de semnificaţii vaste.

Dacă poezia este un mod de a te situa faţă de realitate, observăm că, în cazul lui Bolintineanu, poezia oferă (în *Legende istorice* îndeosebi) puţine elemente pentru a putea determina o poziţie originală, coerentă faţă de real. Retorica pune între obiect şi subiect un număr de clişee prin care privirea (arma, totuşi, cea mai puternică a poetului) străbate greu. *Vârful de munte*, *valea verde* din *Cea de pe urmă noapte a lui Mihai cel Mare sau stânca neagră*, *râpa stearpă*, *râul de spume*, citate deja, sunt simple repere de regie. *Cronotopul* legendelor se situează în altă parte. Eroii lui Bolintineanu stau la masă sau luptă pe câmpul de bătălie. Mihai „stă în capul mesei, între căpitani", Mircea stă pe tron „într-o sală-ntinsă, printre căpitani", Neagoie cel Mare stă „în al său palat", probabil tot la masă, Misail din *Cupa lui Ştefan* prezidează un banchet şi ţine discursul lui dureros „în timpul mesei", evident. Mihai, învins în luptă, părăsit de oameni şi de natură, este condus de o „voce virginală" într-o colibă unde se află o masă şi o copilă cu buze de rubin. „Tânăra copilă" toarnă, de bună seamă, eroului „la masă în cupă vin". Eroul crede, atunci, că viaţa este dulce...

Masa este locul şi timpul meditaţiei. Aici se iau marile hotărâri, aici se ţin discursurile revigoratoare. În două cazuri, eroul n-are acces la *masă*. E ţinut la *poartă* (uşă) : nu-i acceptat în teritoriul demnităţii morale şi al libertăţii naţionale. Cere în stare de umilinţă adăpost şi adăpostul nu i se acordă. Numai vitejii pot trece pragul casei, numai cei ce şi-au făcut datoria au acces la *masă*.

Câmpul de bătaie e locul şi timpul acţiunii. Ajuns aici, eroul se pierde în vălmăşagul încăierării şi iese, la urmă, triumfător ca un campion dintr-un concurs dificil.

În *Basme*, spaţiul se deschide din nou spre universul dinafară. Devine vast şi misterios. În muntele râpos, într-o peşteră, se află *palatul pacinaţilor* luminat de o „flacără misterică". Peisajul este tenebros alpin : râpe sălbatice, „turburoase unde", vuiet de prigori, nori ce fumegă, lună „gălbenindă", duhuri neguroase, schelete etc. Locul *mesei din Legende* l-a luat aici *peştera stâncilor alpice* : loc de refugiu, sălaşul duhurilor rele, spaţiul infernalelor comploturi. Aici ascunde zmeul pe fia de împărat pe care a răpit-o. Făt-Frumos este condus de un om, negru (simbolul ghidului obscur !), „sub o stâncă", într-un palat unde se află, cum ştim deja, o fată „rumenă şi albuliţă". Peştera de aici este un spaţiu ocrotitor, dar şi spaţiul unde se ascunde moartea. În fine, în palatul pacinaţilor, situat tot într-o peşteră alpină, stau teribila babă şi ceata ei infernală...

Stânca (peştera) este cel de-al doilea capăt al peisajului bolintinean. *Marea* marca hotarul lui sudic, capătul de jos, *stânca* e capătul de sus, frontiera nordică. Romantismul românesc primeşte, astfel, prin Bolintineanu două forme noi de relief, două *peisaje* lirice intrate în poezia noastră până la el numai în chip sporadic. Poetul lui *Conrad* şi al *Basmelor* leagă de aceste peisaje anumite forme, stări (chiar dacă timide şi, adesea, superficiale) ale sensibilităţii lirice. *Conrad* şi *Florile Bosforului* dau oarecare consistenţă unui peisaj imaginar în care transparenţa, fluiditatea, ceţurile azurate ale mării se conjugă cu culoarea, corespondenţele secrete, extazul vieţii din serai. *Marea* şi *Seraiul* sunt cele două spaţii (cronotopi) ale lumii bosforiene. Unul concentrează splendoarea şi moliciunile de orient, celălalt reprezintă spiritul migrator, evaziunea, deschiderea imaginaţiei. E spaţiul singurătăţii mândre, al melancoliei ce trece prin vecinătatea marilor mituri. Deplasându-se spre zona alpină, fantezia lui Bolintineanu caută locurile închise şi încearcă o penetraţie dincolo de linia vizibilului, realului. Fantasticul pătrunde în poem şi, odată cu el, o mitologie autohtonă neguroasă, aceea pe care o complică până la absurd în *Traianida*. În locul desfătării, mai viu este acum blestemul, mai puternică este conjuraţia spiritelor negre. Curios, poezia capătă mai multă substanţă din contactul cu acest obiect fantastic. În fine, *privirea* cedează *auzului* întâietatea. Vuietul universului în fierbere şi galopul nebun al cavalelor stăpânesc acum poemul.

*

Erosul, în schimb, este pretutindeni acelaşi în poezia lui Bolintineanu, la sud sau la nord. G. Călinescu credea că Bolintineanu atinge, în această temă, „libidinia cea mai trivială, concupiscenţa aceea fără gingăşie"... Trivială, în sens propriu, poezia erotică a lui Bolintineanu nu este pentru că ea nu părăseşte niciodată zona suavităţii. Momentul suprem în idila bolintineană este îmbrăţişarea. Sărutul este figura de vârf a desfătării.

Arătarea pulpei, deschiderea sânului, citate de G. Călinescu ca dovezi de vulgaritate, sunt nevinovate gesturi, înecate de altfel într-un val de lumină şi acoperite de mai multe straturi de roze şi crini. Trivială cu adevărat este imaginea prea convenţională a iubirii, stupidă este lipsa de imaginaţie a versului. Dacă lăsăm chestiunea valorii estetice deoparte şi încercăm să deducem, din abundenţa determinărilor, care sunt opţiunile poetului, constatăm că Bolintineanu cere femeii să fie înainte de orice *dulce*. *Dulcele* cheamă, imperios, *dalbul*, iar dalbul nu poate trăi decât în regimul *farmecului vergural*. S-a putut vedea din exemplele de până acum ce importanţă acordă poetul acestor însuşiri. Dulcele deschide poarta voluptăţii erotice, dalbul o exprimă, farmecul vergural o condiţionează şi o întreţine. Dintre multele figuri ale erosului, Bolintineanu se hotărăşte pentru aceea a inocenţei. Toate comparaţiile merg, când este vorba de femeie, în direcţia unei virginităţi fundamentale. Iată portretul din *Esmé*, portretul feminităţii caste:

„Ca mărgăritarul albă,
Şi cu părul de ebin,
Ochi de foc, şi mână dalbă,
Gura, graţios rubin;

Naltă, delicată, fină,
Dar cu braţul rotunjior,
Sânul ei, sân de vergină,
Unde dulci mistere zbor;".

Celelalte portrete reprezintă variaţiuni ale modelului de mai sus. În *Sclavele de vânzare*, Bolintineanu încearcă să particularizeze feminitatea în funcţie de rasă. Dificil. Fiecare femeie este, în felul ei, „tip de rară frumuseţe", un arhetip. Reţinem două dintre ele:

„Greaca dulce, spirit fin
Cu perfidă frumuseţe,
Râde cu lacrimi pe feţe,
Ploaia verii pe timp lin"

şi:

„Dar n-atingeţi nicidecum
Pe frumoasa mea Ioană,
Pe romînca macedoană,

Floare cu plăcut parfum,
.....
Are-n meşi piciorul ei,
Nud, alb, mic ca o Diană
Sub al piersicii tulei,
Sub şalvarii de sultană!"...

Aceste graţioase făpturi beau până la fund cupa desfătării, dar, încă o dată, Bolintineanu evită să ne introducă în „cămara de misteri". Reputatul lui senzualism este destul de decent. La vedere rămâne doar expresia celei mai clare pudori. Să se observe, în *Legendele istorice* şi *Basme*, unde femeile au un loc important, că, înainte de a deschide gura, doamnele, junele copile *se rumenesc* invariabil la *faţă*. Să citäm: Doamna lui Neagoie, intrând în sala unde se ţine sfatul bărbaţilor:

„Ochii uzi de rouă spre pământ se-nclin;
Rumenind la faţă ea vorbeşte lin".

Fata de la Cozia, consultată de Ţepeş asupra răsplatei pe care s-o primească, răspunde în chip brav după ce în prealabil:

„Rumenind la faţă, ca o rozişoară...".

Fata din Dafin, ispitită de un străin drumaş, îşi dă repede pe faţă „rumeneala" şi, cu chipul purpurat, fuge pe plai. În fine, în balada *N-aude, n-avede, n-a Greul Pământului*, domnul tânăr, trecător şi acesta (trecător şi expert erotic), vede numaidecât „faţa rumeoară" a copilei şi înţelege despre ce e vorba. Făt-Frumos află în palatul de sub stâncă fata ce visase. Cum putea fi altfel dacă nu „rumenă şi albuliţă"? etc.

Rumeneala e, aşadar, cartea de vizită a inocenţei. Bărbatul poate fi „un tigru ce flămânzeşte", un devastator de bogate grădini, femeia (evocată cu precădere în faza nubilităţii) trebuie să *rumenească*. Rumeneala, pentru a se pune în evidenţă, are însă nevoie de o culoare de contrast. Este, s-a putut constata cu uşurinţă, *albul*, *bălaiul*. O metamorfoză plăcută se petrece sub ochiul celui ce intră în spaţiul inocenţei: *albul se rumeneşte*, fata dalbă se roşeşte „plăcut, uşor" (*N-aude, n-avede, n-a Greul Pământului*). Rumenirea nu trebuie, aşadar, să fie prea puternică. Ca să rămână în nota inocenţei, trebuie să fie uşoară, plăcută, rareori faţa se *împurpură* („la aceste vorbe, pe frumoasa-i faţă/ purpura-n ivoriu noată, se răsfaţă/ râură senin"): numai în momente de mare emoţie, cum este aceea descrisă în *Hial* (*Florile Bosforului*).

Cum se împacă, totuşi, figura *inocenţei* cu *răsfăţul*, dorinţa aceea grăbită să atingă pragul de sus al desfătării ce se observă în toată erotica bolintineană? Rumeneala ascunde, în fapt, o mare primejdie. Figura inocenţei este, în realitate, anticamera *amorului magic*, acela care îmbată simţurile. Când faţa se roşeşte, cu delicateţe, de emoţie, ochii se întunecă de focul interior:

„Mult ţi-e faţa rumeoară,
Mult ţi-e ochiul înfocat!
Eşti tu, tânără fecioară,
O dorinţă ce-am visat?".

Este, pentru că tânăra fecioară are cele două atribute pe care poetul le cere feminităţii: inocenţa şi capacitatea de a îmbăta sufletul. *Faţa* poate fi înşelătoare, *ochiul* este însă mereu loial: el traduce exact combustia interioară, starea, natura pasiunilor. Pentru a fi complet, pentru a da sentimentul plenitudinii, erosul trebuie să atingă, prin inocenţă, treapta magicului. Efectul imediat este *beţia dulce* („şi amorul magic ne îmbată dulce"), răsfăţul acela viclean pentru că este ambiguu: o exaltare a graţiei, un joc al inocenţei, dar şi o subtilă perversitate, o întârziere în desfătare, o complicitate ce poate duce departe.

Figura inocenţei se slujeşte în poezia lui Bolintineanu şi de alt mesager: *lumina* (cu derivatul: *soarele*). Frumoasa Ioana, româna macedoană, „poartă soarele pe figură", fruntea femeii din *O noapte de amor* iese din părul negru precum dimineaţa din ceaţa nopţii „revărsând lumini din cer". Oriunde apare (şi apare des) o fiinţă suavă şi dulce, apare, numaidecât, şi lumina. Căci menirea frumuseţii este să strălucească. Fruntea, ochii, părul, obrajii primesc şi revarsă lumină. Lumina are un statut dublu: e semnul *naturii vergurale*, dar şi simptomul unei pasionalităţi „arzânde". Lumina revărsată de ochi exprimă, cu precădere, starea de alarmă a simţurilor. Lumina ia, atunci, înfăţişarea *focului*, o lumină cu valoare energetică. Focul din priviri provoacă răsfăţul primejdios al simţurilor:

„Ast farmec fără moarte, aceste străluciri,
Ce, răsfăţându-ţi dulce arzândele simţiri,
Îmbată al tău suflet şi-l face să tresare
Sub mâna providenţii, d-amor şi desfătare..."

şi împinge iubirea spre zona magicului, acolo unde pasiunile devin sublime şi desfătarea ia formele cele mai pure:

„Mehrube! Aruncă dulcea ta privire
P-al acestor unde fraged legiver!
Numai focul tânăr din a ta privire
Poate fi mai magic pe pământ şi-n cer!".

În fine, ultimul act al scenariului erotic bolintinean este *raptul*. Dulcele, rumeneala, lumina, focul, cu efectele lor: *beţia* sufletului şi a simţurilor, *răsfăţul în* desfătare etc. au ca efect invitaţia la răpire:

„Vino şi mă-mbată cu a ta amoare,
Vis de tinereţe, flacără din soare,
Vin a mă răpi".

Raptul se produce fără dificultate. Sultana Leili se lasă uşor răpită de Ali-bei şi, când fuga eşuează, ea se dă cu bucurie morţii. O frumoasă *hurioasă* cere să fie dusă într-un loc unde amorul este infinit, viaţa dulce şi cerul lin. Cere, cu alte cuvinte, să fie răpită. Răpitorul pune însă condiţii, vrea proba inocenţei şi, în acest sens, cere curajoasei hanime *să roşească*. Nu e posibil accesul în tărâmul amorului desăvârşit (magic, cast) fără a purta semnele inocenţei:

„Te voi duce cu plăcere
Dacă tu, l-a mea vedere
Vei roşi, d-acum frumos,
Şi-i pleca iar ochii jos" —

ceea ce hanima nu întârzie să facă:

„Iar hanima se uimeşte,
Drăgălaş ea roşeşte,
Ca un trandafir născând
Şi-ochii dulci ea pleacă blând...".

Scenariul este acum complet. Lângă *roşirea* feţei şi apariţia luminii, în protocol intră şi *aplecarea ochilor*. Nu e deloc simplă, cum ne-am aştepta, figura inocenţei. Roland Barthes introducea inocenţa, ca figură a erosului, în categoria „atopos"-urilor: inocenţa este incalificabilă, inclasabilă, ea rezistă în faţa tentativei de a o descrie... La Bolintineanu,

Cum se împacă, totuşi, figura *inocenţei* cu *răsfăţul*, dorinţa aceea grăbită să atingă pragul de sus al desfătării ce se observă în toată erotica bolintineană? Rumeneala ascunde, în fapt, o mare primejdie. Figura inocenţei este, în realitate, anticamera *amorului magic*, acela care îmbată simţurile. Când faţa se roşeşte, cu delicateţe, de emoţie, ochii se întunecă de focul interior:

„Mult ţi-e faţa rumeoară,
Mult ţi-e ochiul înfocat!
Eşti tu, tânără fecioară,
O dorinţă ce-am visat?".

Este, pentru că tânăra fecioară are cele două atribute pe care poetul le cere feminităţii: inocenţa şi capacitatea de a îmbăta sufletul. *Faţa* poate fi înşelătoare, *ochiul* este însă mereu loial: el traduce exact combustia interioară, starea, natura pasiunilor. Pentru a fi complet, pentru a da sentimentul plenitudinii, erosul trebuie să atingă, prin inocenţă, treapta magicului. Efectul imediat este *beţia dulce* („şi amorul magic ne îmbată dulce"), răsfăţul acela viclean pentru că este ambiguu: o exaltare a graţiei, un joc al inocenţei, dar şi o subtilă perversitate, o întârziere în desfătare, o complicitate ce poate duce departe.

Figura inocenţei se slujeşte în poezia lui Bolintineanu şi de alt mesager: *lumina* (cu derivatul: *soarele*). Frumoasa Ioana, româna macedoană, „poartă soarele pe figură", fruntea femeii din *O noapte de amor* iese din părul negru precum dimineaţa din ceaţa nopţii „revărsând lumini din cer". Oriunde apare (şi apare des) o fiinţă suavă şi dulce, apare, numaidecât, şi lumina. Căci menirea frumuseţii este să strălucească. Fruntea, ochii, părul, obrajii primesc şi revarsă lumină. Lumina are un statut dublu: e semnul *naturii vergurale*, dar şi simptomul unei pasionalităţi „arzânde". Lumina revărsată de ochi exprimă, cu precădere, starea de alarmă a simţurilor. Lumina ia, atunci, înfăţişarea *focului*, o lumină cu valoare energetică. Focul din priviri provoacă răsfăţul primejdios al simţurilor:

„Ast farmec fără moarte, aceste străluciri,
Ce, răsfăţându-ţi dulce arzândele simţiri,
Îmbată al tău suflet şi-l face să tresare
Sub mâna providenţii, d-amor şi desfătare..."

şi împinge iubirea spre zona magicului, acolo unde pasiunile devin sublime şi desfătarea ia formele cele mai pure:

„Mehrube! Aruncă dulcea ta privire
P-al acestor unde fraged legiver!
Numai focul tânăr din a ta privire
Poate fi mai magic pe pământ şi-n cer!".

În fine, ultimul act al scenariului erotic bolintinean este *raptul*. Dulcele, rumeneala, lumina, focul, cu efectele lor: *beţia* sufletului şi a simţurilor, *răsfăţul* în desfătare etc. au ca efect invitaţia la răpire:

„Vino şi mă-mbată cu a ta amoare,
Vis de tinereţe, flacără din soare,
Vin a mă răpi".

Raptul se produce fără dificultate. Sultana Leili se lasă uşor răpită de Ali-bei şi, când fuga eşuează, ea se dă cu bucurie morţii. O frumoasă *hurioasă* cere să fie dusă într-un loc unde amorul este infinit, viaţa dulce şi cerul lin. Cere, cu alte cuvinte, să fie răpită. Răpitorul pune însă condiţii, vrea proba inocenţei şi, în acest sens, cere curajoasei hanime *să roşească*. Nu e posibil accesul în tărâmul amorului desăvârşit (magic, cast) fără a purta semnele inocenţei:

„Te voi duce cu plăcere
Dacă tu, l-a mea vedere
Vei roşi, d-acum frumos,
Şi-i pleca iar ochii jos" —

ceea ce hanima nu întârzie să facă:

„Iar hanima se uimeşte,
Drăgălaş ea roşeşte,
Ca un trandafir născând
Şi-ochii dulci ea pleacă blând...".

Scenariul este acum complet. Lângă *roşirea* feţei şi apariţia luminii, în protocol intră şi *aplecarea ochilor*. Nu e deloc simplă, cum ne-am aştepta, figura inocenţei. Roland Barthes introducea inocenţa, ca figură a erosului, în categoria „atopos"-urilor: inocenţa este incalificabilă, inclasabilă, ea rezistă în faţa tentativei de a o descrie... La Bolintineanu,

inocenţa este, dimpotrivă, o figură determinabilă, retorica ei poate fi descrisă, semnele, simptomele ei pot fi citite şi analizate, cum s-a putut constata mai înainte. De la *rumeneală* la *rapt* este un lung ceremonial şi el înfăţişează, în fond, treptele ce duc spre treapta desfătării erotice, în zona sudică a imaginarului romantic.

Nu ştiu ce loc trebuie să găsesc în această mică mitologie a erosului bolintinean *sânului*. El este pretutindeni evocat, la modul propriu şi la modul figurat. Puţinele metafore din poeme folosesc sânul ca element semnificant: „sânul tăcerii", „sânul negrii nopţi" etc. În erotica propriu-zisă, ne întâmpină un potop de *sânuri vergurale*. Sânul varsă lumină, varsă prefumuri, răsfaţă privirea, îmbie ca două grădini bogate... Dulce şi provocator, totodată, sânul este în mod sigur un element important în simbolistica erotică a lui Bolintineanu. Valoarea lui depăşeşte sfera anatomiei. Este, în mod sigur, un semn al inocenţei (încă un semn), mai ales atunci când primeşte lângă el atributul *verguralului*. Sânul vergural este, în acelaşi timp, o promisiune a farmecului desfătării. Ca şi focul, el anunţă posibilitatea unei bucurii misterioase. În vecinătatea lui se află doar acea „cămară de misteri" la care suavul Bolintineanu nu oboseşte să viseze... Pereche, sânii ascund o *vale* făgăduitoare de mari delicii. Tresărind, ei comunică emoţia interioară. Mişcarea graţioasă, abia perceptibilă, a sânilor este semnul că simţurile urcă spre beţie, iar poezia spre senzualitate. „Deschiderea" sânului are consecinţe profunde: universul material delirează, îndrăgostitul intră în starea de răsfăţ şi, sub puterea ei, se hotărăşte pentru actul suprem, răpirea, căci:

„Îţi deschid frumosul sân...
.....
Fericit cel ce răpeşte
Tinerele-i răsfăţuri
Vezi tu, noaptea e nebună,
La suspinele d-amor,
Cer, pământ, eter şi lună
Aiurează, se-nfior".

Inocenţa (în treacăt fie zis: culpabilă, tânjitoare, cu îndemnuri la sofisticate plăceri) nu este singura figură a erosului în versurile lui Bolintineanu. Clar conturată este, de pildă, figura feminităţii ce asociază o morală intratabilă. S-o numim: *figura iubirii onorabile*. Ea depăşeşte sfera erosului şi se adresează cu precădere vârstei mature a feminităţii. Iubirea, în sens larg, trece în urma moralei, devine un pandant al

datoriei. Inima este condiţionată de simţul moral, dragostea devine o formă de manifestare a virtuţii. Iar virtutea cea mai de preţ este *asceza*. O asceză provizorie, când e vorba de amor, un scurt armistiţiu până ce codul moral e verificat la toate paragrafele. Scenariul este simplu: întâi legea morală şi apoi (acolo unde este cazul) răsfăţul, desfătarea. Marioara din *Legendele istorice* ascultă cu linişte justificarea mândrului ei iubit, fugit de pe câmpul de bătălie:

„În câmpia sângeroasă
Fraţii mi-am lăsat,
Şi la tine-a mea frumoasă
Iată c-am zburat.
.....
Fără tine-n astă lume
Nu pot să trăiesc...",

însă justificarea nu este primită, amorul fără onoare este respins:

„Ce zici tu, o, neferice,
Mândrul meu iubit"...

Mărioara găseşte, în fine, o soluţie convenabilă: pleacă la luptă împreună cu bărbatul pe care îl iubeşte preferând să moară pentru ţară decât să trăiască în ruşinea laşităţii. Alte femei sunt mai intratabile. Domnul Ţepeş „se răpeşte" de fata de la Cozia, însă fata nu acceptă până ce domnul nu dovedeşte că poate să-şi dea viaţa pentru patrie:

„— Dacă vrei iubirea-mi să o dobândeşti
Pentru ţară, doamne, să mori, să trăieşti".

Simbolul feminităţii se identifică, în câteva balade, cu acela al înţelepciunii mândre şi inflexibile. Mama lui Ştefan cel Mare prefigurează tipul femeii virile cu o largă circulaţie în literatura română. La vârsta canonică, ea întruchipează legea morală, simţul onoarei medievale. Nu deschide poarta fiului înfrânt şi-şi ceartă nora care dă semne de slăbiciune. „Doamna soacră" veghează virtutea, în codul ei moral nu intră laşitatea, sentimentul se pleacă în faţa datoriei. Bolintineanu face în altă parte (*Doamna lui Neagu*) teoria puterii femeii în stat:

„Căci să ştiţi cu toţii că un neam se face
Mare, sau se pierde cum femeii place"...,

dând, în prealabil, o fabulă despre soţia domnitorului Neagoe care îşi sacrifică bijuteriile pentru a termina mănăstirea Curtea de Argeş. Tema erotică este părăsită în baladele citate în favoarea temei patriotice. *Asceza* este aici pur morală.

Erosul reapare în *Macedonele* unde femeile au „dulci nuduri" şi ciobanii mor conversând cu mioarele. Erosul intră într-o mitologie de ordin pastoral. Memorabile sunt versurile din *Românele din Cavaia* :

„Tropotă, bubuie, plaiul Candavii
Lângă Cavaia,
Caii se spumegă, pui ai Moravii
Răpind bătaia
Iată-i alunecă ! ...
.....
Ei poartă femeile, dalbe ca ziorile
Cele de vară...
.....
Fugi, trecătorule ! pleacă-ţi cătările
A nu le stânge
Flacăra ochilor ! Căci înfruntările
Se spală cu sânge ! "...,

ca şi acela din des citatul poem al transhumanţei, *San-Marina*, cu ritmuri iuţi şi culori aspre.

În *Macedonele*, erosul întâlneşte des în calea lui moartea în nişte alegorii lirice ce amintesc de *Mioriţa*. Întors la Vardar, păstorul nu află pe Cilia lui şi, chestionând oiţele, află că pe Cilia a luat-o în carul ei o Doamnă mare, nu alta, îşi dă seama păstorul, decât moartea. Cilia, întocmai ca păstorul din balada lui Alecsandri, îi lăsase un testament prefăcut :

„Voi, oiţe, voi, mioare,
Când păstorul va veni
Ochii lui în lăcrimioare
Lipsa lui îi va topi,
Spuneţi lui cu-ndemânare
Că-ntr-o noapte de amar
A venit o doamnă mare
Şi m-a luat pe al ei car.
Că în roche de mireasă

Ea pe mine m-a-mbrăcat,
Şi mi-a pus pe frunte leasă
De liliţe de grenat".

Păstorul, rău filozof, face reflecţii despre viaţa ce trece repede şi despre junia ce trebuie să se grăbească :

„—...să iubim,
Omul un minut trăieşte
Timpul nu îl mai găsim ! ".

Alt păstor, care face aceeaşi facilă teorie, aspiră să intre cât mai repede sub jugul Ciliei, păstoriţa necredulă :

„Sub ast jug de rozioare
Şi de crini, eu voi a sta".

Coborât, aici, la cele mai de jos clişee, erosul se reabilitează în *Fata din turn* unde legea morală, netulburată, ocroteşte din nou un mare sentiment. Copila română preferă să putrezească în închisoare decât să cedeze concupiscentului episcop grec de la Bitolia. Pentru a uşura durerea Ţinţarului pe care îl iubeşte, fata lasă cu limbă de moarte (intervine din nou sublima mistificaţie din *Mioriţa*) :

„Ci să-i spui că-s vinovată,
Că de mult l-am fost uitat...
Să nu sufere-ntristat
Ci pe loc să fiu uitată...".

O figură nouă apare în erotica lui Bolintineanu : *figura sacrificiului*. Ea este un derivat al inocenţei. E inocenţa care, într-o situaţie-limită, alege ca soluţie moartea. Moartea voluntară este ultima probă de dragoste romantică. Pentru a face trecerea suportabilă pentru cei vii, femeia îndrăgostită (căci subiectul erotic este la Bolintineanu aproape în exclusivitate de gen feminin) inventează o fabulă, înnobilează, *codifică* moartea : o plecare într-un car mitic cu o doamnă misterioasă etc. Sau se culpabilizează, îşi atribuie păcate imaginare, mistificând adevărata esenţă a tragediei.

*

Văzând peisajele, obsesiile, figurile poeziei lui Bolintineanu, să ne întoarcem la *retorica* lui. Cum putem înţelege şi analiza mai bine

retorismul lui fără o retorică conştientă? Secolul al XIX-lea este reputat prin iubirea lui pentru modele, în timp ce poezia secolului nostru se constituie din refuzuri. „Poeţii vechi – observă Jean Paulhan în *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* – primeau din toate părţile proverbe, clişee şi sentimente comune. Ei primeau abundenţa şi o răspândeau în jurul lor"... Ar mai trebui adăugat: o răspândeau cu fervoare şi, adesea, cu inocenţă. De altfel, Paulhan remarcă mai departe faptul că, dacă clişeul este inevitabil în literatură, scriitorul poate cel puţin să fie inocent, căci nu scriitorul este acela care fabrică şi impune clişeul; el îl lasă numai să treacă fără dificultate. În fine, tot Paulhan oferă la capătul studiului său (strălucitor, profund, tăios) o mică fabulă despre retorică. S-o citäm: „Că doi soţi se văd siliţi să trăiască împreună o viaţă întreagă – ce constrângere intolerabilă! Ceea ce caută, totuşi, cu forţă şi în via lor libertate, doi îndrăgostiţi este tocmai faptul de a se uni pentru o viaţă. Astfel şi retorica: se poate ca ea să dea la prima vedere sentimentul unui lanţ intolerabil şi rece. Depinde însă de noi de a regăsi în ea, în orice moment, bucuria proaspătă a unui prim angajament, unde spiritul acceptă să aibă un corp şi să se bucure [...]; de la acest risc îi vine, în orice moment, întreaga lui nobleţe...".

Spiritul romantic trăieşte din plin, în orice caz, bucuria acestui angajament. El primeşte ideile, locurile comune cu sentimentul că totul i se cuvine, fără a fi stânjenit în ideea de originalitate. Simţul proprietăţii este abolit. Retorica este proprietatea tuturor. Chiar şi a acelora care o dispreţuiesc. Teroarea exercitată împotriva retoricii sfârşeşte, ieri ca şi azi, într-o *retorică a terorii*.

Cazul poetului român este mai complicat. El admiră modelele fără să facă o teorie a poeziei. Foloseşte retorica fără să fie conştient de utilitatea ei. Bolintineanu este, într-adevăr, exemplul cel mai elocvent al *retorismului fără retorică*. Poeţii dinaintea şi din timpul lui încearcă să inventeze (adapteze) o retorică a poeziei, cu sentimentul că inventează însăşi Poezia. Şi cum retorica este, în ultimă instanţă, o reţea de figuri, de legi ale limbajului, ei încep prin a disciplina limbajul. Bolintineanu are, în aceste timpuri fierbinţi, o psihologie de risipitor. Scrie mult (19 volume într-un răstimp de 25 de ani), în toate genurile. Scrie, bănuim, cu bucurie. Din nici un rând nu se pot deduce, repet, oboseala, decepţia, panica, angoasa, bolile subtile ale creatorului. Chiar şi în durerea cea mai neagră, scrisul lui este jovial, în tragedia cea mai atroce se găseşte câte o vorbă *drăguliţă*, o *dalbă* silabă care să trădeze plenitudinea afectivă a

celui ce aşterne pe hârtie grozăviile trecutului şi ale prezentului. Crede Bolintineanu în eficacitatea scrisului său? Uneori pare a se îndoi de puterea literaturii de a-i aduce pe oamenii epocii la măsura nobilă şi demnă a istoriei. Dar, văzând fervoarea pe care o arată în decepţia lui, ne vine să credem că scrisul nu depinde prea mult de convingerile lui sceptice. Încrezătoare sau dezamăgite, ideile află, uşor şi din abundenţă, expresia trebuitoare.

Locurile comune se ţin, într-adevăr, lanţ. Modelele se degradează repede, avalanşa aceea de diminutive, gingăşii, clişee literare exasperează la lectura versurilor, însă, de la un punct, retorismul inconştient începe să-şi creeze propria figură. *Simţualismul* nebulos, spontan, debordant capătă, atunci, gustul ordinei. Bricolând, poetul îşi montează din retoricile tuturor propria retorică. Formele încep să-şi fabrice fondul de care au nevoie şi din spuma acestor clişee, locuri comune, modele se ridică un *peisaj*. Spiritul îşi construieşte un *corp*, retorismul desfrânat o retorică virtuoasă. Obiectul liric iese la Bolintineanu din această disponibilitate nemărginită a spiritului său poetic. Apoi obiectul începe să aibă propriile exigenţe, sfârşind prin a le impune spiritul creator.

Putem spune, atunci, că poezia, apare, la Bolintineanu, dintr-o neobosită admiraţie faţă, întâi, de imaginile literare ale lucrurilor. Faţă de un cadavru şi faţă de un apus de soare, poetul arată aceeaşi fervoare. O neprihănită voioşie trece prin poemele lui Bolintineanu, pline, totuşi, de atâtea fapte sângeroase. Judecata morală nu împiedică însă jubilaţiile spiritului poetic. Căci numai de la o anumită treaptă de *îmbătare* îşi începe Bolintineanu cântecul său.

X

Vasile Alecsandri. O recluziune productivă. Retorica peisajului, peisajul retoricii

Alecsandri scrie cu precădere iarna, anotimpul pe care îl detestă cel mai mult. Când se face frumos afară, se pregăteşte de călătorie. Literatura este lăsată atunci deoparte, fără remuşcări, până ce un nou val de frig, o ploaie răcoroasă, o ceaţă groasă îl fugăresc, iarăşi, în cămin. La adăpost de urgiile naturii, gustul pentru artă îi revine, în tihna biroului fantezia se eliberează. *Liniştea*, *confortul interior* şi *timpul rău* sunt cele trei condiţii preliminare ale scrisului său. Fără de ele, Alecsandri nu se poate apropia de masa de lucru. N-are, cum se zice, *stare*. Nici o forţă din interior şi din afară nu-l poate hotărî să-şi înfrângă inerţia şi să se apuce să scrie dacă nu există ambianţa favorabilă : cabinetul de lucru bine încălzit, candelabrul aprins, ceaiul aburind pe masă, focul pâlpâind vesel în sobă... Numai atunci simte îndemnul de a pune mâna pe condei, numai sub apăsarea „despotismului îngrozitor al iernei" poetul îşi notează impresiile. O *recluziune* jumătate impusă, jumătate căutată precede, dar, hotărârea lui Alecsandri de a scrie. O recluziune care se transformă într-o bucurie a spiritului laborios :

„Cât ţine timpul aspru – scrie el lui Ion Ghica –, cât termometrul face gimnastică sub linia de la zero ca sub un trapez ideal, îmi umplu zilele cu îndeletniciri intelectuale şi cu întreţinerea focului din sobe. Am ajuns în arta aceasta la înălţimea vestalelor şi acum ştiu a da clădirii despicăturilor de lemne forme arhitectonice cari ar merita medalia de aur, dacă asemenea talente s-ar recompensa în ţara noastră. Dimineaţa îmi place să mă scol de cu noapte şi să găsesc cabinetul meu de lucru bine încălzit şi vesel luminat de un candelabru aprins. Ceaiul e gata pe masă ; căţeii mei sar prin cameră cu mii de jocuri şi desmierdări,

aşteptând porţiile lor de zahăr ; biuroul mă cheamă lângă el, arătându-mi călimara plină, condeiul zburdalnic, hârtia albă. «La lucru ! » îmi şopteşte un glas ce iese din tuspatru colţuri a cabinetului şi cu plăcere ascult adeseori îndemnul său ; încep prin corespondenţa cu Londra, cu Parisul, cu Bucureştii, cu Iaşul, cu Montpellier, chiar şi cu America ; apoi mă apuc de vreo lucrare mai serioasă şi ziua trece făr-a băga de seamă dacă ninge şi dacă suflă crivăţul"*.

Însă bucuria scrisului se exprimă cu discreţie, trebuie să citeşti cu atenţie propoziţiile pline de vaiete şi suspine pentru a deduce, totuşi, gândul ascuns al aşteptării, pregătirea discretă pentru o sărbătoare fără fast. Poeziile, proza, scrisorile sunt pline de referinţe la starea vremii. Oriunde s-ar găsi, acasă (la Mirceşti) sau în Franţa, Italia, Alecsandri dă referinţe despre timpul, îndeosebi despre timpul rău, cu acel sentiment grav că timpul reglează existenţa noastră. „Timpul e foarte urât – scrie el, de la Bucureşti, Paulinei, în 1884. Neguri ca la Londra, umezeală, glod, frig...". Lui George Bengescu îi confirmă în 1885, de la Paris, că timpul este rău şi „timpul rău m-a împiedicat să mă instalez la Passy"... Aceluiaşi Bengescu îi dă veşti în 1888, de la Mirceşti, despre lupta în plină vară împotriva „timpului rău care s-a dezlănţuit de cincisprezece zile pe meleagurile noastre...".

Nu numai *iarna* înspăimântă, vasăzică, pe Alecsandri, ci orice modificare anormală a vremii. Teama de umezeală este tot atât de mare ca şi teama de ger. Când se anunţă o schimbare în bine a vremii, Alecsandri se grăbeşte s-o comunice. Scrisorile către Ion Ghica sunt adevărate buletine meteorologice. „Azi ne bucurăm de un timp minunat" – îi comunică în 1882, de la Bucureşti. Paulina i-ar trimite de Crăciun (1883) aceluiaşi Ion Ghica nişte turte, „dacă n-ar fi cele 15 grade de frig"... Peste puţin timp îl înştiinţează cu un umor cam dramatic : „Dacă la Londra vă bucuraţi de o ceaţă roşie, noi aici ne bucurăm de un climat siberian ! ". Şi, mai departe, de-a dreptul tragic : „15 grade dimineaţa – 18 la miezul nopţii. De aceea *cu ce plăcere stau în casă* (s.n) ! ".

În corespondenţa cu femeile, Alecsandri arată aceeaşi exagerată preocupare pentru starea vremii. „Afurisit timp" – scrie el Catincăi Negri, în 1881. Este iunie, a fost un adevărat potop şi poetul face ca

---

* V. Alecsandri : *Scrisori, însemnări*. Ediţie îngrijită, note şi indici de Marta Anineanu, E.P.L., 1964. Citatele din versuri sunt reproduse din ediţia Vasile Alecsandri, *Poezii*, Minerva, 1974.

orice fermier socoteala pierderilor. S-ar putea crede că *timpul rău* urmăreşte pe Alecsandri, îndeosebi după o anumită vârstă. Ei bine, nu, poetul are obsesia frigului şi, în genere, a vremii rele încă de tânăr. La 8 februarie 1847 scrie, de la Palermo, Zulniei Sturza (Negri), sora Elenei, aceste rânduri disperate:

„Astfel că la Neapole am simţit frigul tot aşa de bine ca şi la Iaşi, cu tot Vezuviul, atât de lăudat, şi cu tot soarele, la fel de lăudat, iar cât despre albastrul cerului din Sicilia, nu-l cunoaştem încă decât din nume. În schimb, de optsprezece zile am avut tot răgazul să observăm forma norilor, căderea ploilor şi forţa vântului, căci de când am pus piciorul pe acest fericit ţărm, norii n-au încetat să facă evoluţii aeriene, nici ploaia să cadă, nici vântul să sufle. Aşa o fi, oare, întotdeauna în timpul iernii? Sau poate este o excepţie făcută în cinstea noastră? Iată ce ne tot întrebăm în timp ce supraveghem focul din cămin (în lipsă de soare), dar vai, şuieratul ascuţit al vântului se însărcinează să ne răspundă. De aceea vă mărturisesc prosteşte că, în ce mă priveşte, cred că mă aflu sub lovitura unei mistificări diavoleşti. Nu mai cred în climele renumite pentru căldură, nu mai cred în soarele Italiei, şi este de ajuns să mi se vorbească despre asta pentru a-mi trezi proasta dispoziţie. Vorbiţi-mi dimpotrivă despre sobele noastre bune, care preţuiesc cât o sută de mii de sori ai Neapolului şi tot atâţia Vezuvii; pui acolo un trunchi de copac, şi poţi să te culci liniştit, fără să te temi că vei fi trezit de frig, în timp ce aici ziua este vară şi noaptea iarnă; la soare, când există, eşti în Africa, iar la umbră te apropii de Siberia. Este groaznic şi simt cum mi se zbârleşte părul în cap numai gândindu-mă la asta".

În plin sud, Alecsandri se gândeşte, aşadar, la sobele temeinice de acasă. *Soba*, ca şi *căminul*, *focul*, *ceaiul*, *blana groasă* intră în seria obiectelor favorabile scrisului. Obiecte-refugiu, obiecte ocrotitoare în faţa naturii rele. Alecsandri se apără de ea în două feluri: prin retragerea în *cămin* sau evaziunea spre locurile însorite. Corespondenţa către amicul Ghica este plină de proiecte de fugă din faţa *vântului*, *ceţii*, *frigului*. „Este frig, bate vântul şi plouă!" – îi scrie la 21 iunie 1885, de la Paris, anunţându-l totodată că se pregăteşte să plece la Aix-les-Bains. Lui Dimitrie Ollănescu-Ascanio îi trimite în acelaşi an, dar în plină iarnă (30 decembrie), tot de la Paris, câteva rânduri despre viaţa politică şi despre viaţa teatrală, precedate de obişnuitele date despre starea timpului. De la depărtare, Bucureştiul pare (în imaginaţie) un oraş borealic, o aşezare cuprinsă de gheţuri infernale: „Îmi închipuiesc

halul înfiorător a Bucureştilor sub un metru de zăpadă şi sub un număr fabulos de graduri de frig. Ferice ţară unde vara-i vară, dar şi iarna-i iarnă! Pe aice clima e variabilă, ca şi caracterul locuitorilor; când ploaie, când vânt, când ger moderat, când o rază de soare ruşinoasă, care lunecă pe la un colţ de casă şi dispare curând într-un hău de negură. Însăşi elementele sunt împărţite în categorii: unele monarhice, altele republicane, altele iar comunarde... toate gata a se combate şi a produce anarhie în plămâni, precum şi în crieri, traducându-se prin junghiuri şi gutunariuri lung strănutătoare".

Nu ştim dacă amicul Ollănescu îşi face o idee în această privinţă, însă, cu siguranţă, închipuirea poetului merge, când e vorba de timp, spre laturile întunecate ale lucrurilor. Veselul Alecsandri devine sumbru, superstiţios, în plin sezon canicular se plânge de nestatornicia universului, o ploaie mai răcoroasă îl scoate din fire, un vânt puternic îl face să se gândească la reaua alcătuire a lumii. *Jurnalul de călătorie în Italia*, superb roman de dragoste romantică, e dominat de obsesia timpului capricios. Îndrăgostiţii sunt urmăriţi de piaza rea a vremii, din Italia pleacă în Germania, din Germania fug la Paris ca să scape de timpul nesănătos, de aici aleargă spre sud, la mare şi la soare, dar ghinion, la Neapole este frig asemănător (s-a văzut din scrisoarea către Zulnia) cu acela din Moldova, pe mare clima devine insuportabilă... Teroarea de frig se complică, în *Jurnal*, cu teama de moarte. Elena Negri (eroina *Jurnalului*) este bolnavă de piept şi frigul, ploaia, vântul îi grăbesc sfârşitul. Sosirea într-un oraş „pe un timp urât" şi la o oră târzie de noapte constituie un dezastru. O cameră mică, rece şi obscură reprezintă tot ce poate fi mai mizerabil. „S-a isprăvit, oraşul este dinainte condamnat în ochii tăi!" – notează memorialistul.

Soluţia este evaziunea, fuga continuă, căutarea unui adăpost comod, cald. O soluţie ce nu angajează totuşi *literatura*. Literatura redevine o preocupare numai în sezonul hibernării. Aici poetul se retrage în „odaia încălzită" şi drumurile fanteziei se desfundă pe măsură ce drumurile reale sunt acoperite de zăpadă. La adăpost de frig, de vânt, de ploaia nesuferită, de o natură, altfel zis, ostilă, poetul poate să se gândească la o natură în straie de sărbătoare.

Scrisul se prefigurează, astfel, ca o libertate într-un spaţiu de recluziune, o plăcere într-un refugiu silit. Corespondenţa şi versurile nu mai contenesc în elogiile aduse *căminului* primitor şi liniştit. Spiritul voiajor, care este Alecsandri, caută mereu un liman şi, când îl află, este cuprins de grija

literaturii. O grijă învinsă înainte de a deveni o neliniște. Nu aflăm nicăieri, în poeme sau în scrisori, un accent de disperare, de neputinţă în faţa foii albe. Alecsandri are o conştiinţă, în genere, liniştită. *Scrisul* este, pentru mentalitatea lui de fermier, o recoltă pregătită din vreme. Dacă nu intervine ceva (*timpul rău!*), recolta este, în genere, bună. Câmpul roditor se deschide în odaia bine pregătită de iarnă: soba ce duduie, lemnele ce trosnesc, ceaiul aromat, căţeii simpatici, jucăuşi. „Iată-mă – scrie poetul amicului Ion Ghica – în sfârşit, la mine acasă, printre ai mei, dintre care două nepoţele şi patru căţei, care mă sărbătoresc şi mă ameţesc cu ciripitul şi lătratul lor. Mi-am găsit căsuţa căptuşită pentru iarnă, graţie prevederii Paulinei, şi biroul meu renovat, numai îndemnuri de lucru! De aceea, ca un om cuprins de o sete arzătoare, am dus la buză cupa sacră şi l-am apucat pe Ovidiu de mijloc. Care va fi rezultatul acestei lupte? Victorie sau înfrângere?".

Victorie, desigur. *Ovidiu* se lasă uşor prins de mijloc. Alecsandri nu insistă, de altfel, în această direcţie. Îngrijorarea, exprimată mai departe („se zice că şi-au făcut planul să-mi tulbure liniştea şi să-mi dezorganizeze lucrările făcând să fiu ales senator de către capitală"), nu pare sinceră. Este, mai degrabă, o intervenţie pe lângă influentul prieten pentru a nu fi lăsat deoparte în viitoarele combinaţii politice. Liniştea scrisului este o slabă scuză. Nu-i trebuie prea mult lui Alecsandri pentru a şi-o găsi. Paulina şi toţi ceilalţi i-o pregătesc cu fidelitate.

Ca să scape, aşadar, de grozăviile iernii („am vrut să scap de plictiselile iernii, şi, pentru a izbuti, m-am apucat de o mare dramă istorică în versuri" – mărturiseşte poetul la 5 februarie 1879 prietenei Lucia Duca), Alecsandri face literatură. Scrisul merge uşor. Întrebarea dacă va izbuti sau nu, din scrisoarea citată, este pur retorică. Va izbuti, în mod sigur, muza este disciplinată, spaţiul (*căminul*) este favorabil. Alecsandri vorbeşte (într-o scrisoare din 1881 către Bonifaciu Florescu) de o „sfântă lene" şi este cazul să-l credem. Deşi scrie uşor, poetul nu se întrece cu firea. Îi place să lenevească, călătoria fiind o lene în mişcare, o bucurie a spiritului meditativ. Lenea este învinsă, de regulă, în timpul gerurilor năprasnice. Atunci conştiinţa acţiunii se trezeşte: „Voi încerca, dar, într-o zi a mă pune pe lucru, dacă mă va vizita strechea scrisului şi mă voi putea despărţi de sfânta lene, cu care ţin casă bună de un an de zile".

Adevărul este că Alecsandri nu e cuprins niciodată de „strechea scrisului", nu intră în starea de criză proprie genului romantic. N-are

căderi, n-are greaţă de literatură, nu pândeşte – cum fac atâţia – momentul prielnic al inspiraţiei. Inspiraţia vine repede, pe un teren dinainte pregătit. O oarecare ezitare la începutul poemului şi, apoi, versurile vin de la sine, „ca din izvor". „O veste bună – scrie poetul aceluiaşi nepreţuit amic, Ghica, în 1887, de la Paris. M-am apucat de lucru, şi în timp de cinci zile am şi terminat un nou act pentru piesa *Ovidiu*, pe care am hotărât să o refac în întregime. Se spune că numai începutul este greu... la mine numai primul vers... O dată venit în bune condiţii, restul curge ca din izvor. Nădăjduiesc să-mi termin opera în cincisprezece zile dacă vreo nemulţumire neaşteptată nu va veni să mă întrerupă".

Când termină *Fântâna Blanduziei* scoate un „uf de mulţumire", semn că tot mai plăcute sunt lenea, meditaţia la gura sobei sau voiajul prin Europa. La Paris, când este frig, plouă şi bate vântul, cum se întâmplă la 21 iunie 1885, Alecsandri profită pentru a se deda „la câteva ore de dulce lenevie". Căci – mărturiseşte el prietenului Ghica – „tot ce se aseamănă mai mult sau mai puţin cu lenea are dinainte stima şi aprobarea mea". Când lenea se prelungeşte pe timpul unei ierni întregi, omul comod are remuşcări: „Putea-voi, oare, să recâştig timpul pierdut mai târziu? Să dea Dumnezeu". Dumnezeu este generos, poetul recuperează timpul irosit, piesele, poemele se adună într-o operă întinsă, iarna viforoasă este, de obicei, fertilă pentru literatură.

Este interesant de observat că Alecsandri, care nu vorbeşte niciodată despre dificultăţile interioare ale creaţiei, vorbeşte destul de mult, şi aproape totdeauna în acelaşi fel, de condiţiile exterioare ale *stării de a scrie*. Am semnalat până acum câteva elemente care declanşează hotărârea de a scrie: existenţa constrângătoare a iernii, liniştea cabinetului... Atât de puternic este sentimentul confortului încât cea mai mică defecţiune împiedică, pur şi simplu, pe Alecsandri să se apropie de masa de scris. El şi-a construit un protocol şi protocolul a devenit o habitudine de la care nu înţelege să se abată. Cum un arbitru al eleganţei nu acceptă în ruptul capului să iasă cu o cravată care nu se potriveşte întocmai cu nuanţa costumului, tot astfel poetul nu pune mâna pe toc dacă soba nu trage cum trebuie, dacă ora nu este potrivită... Într-o dimineaţă se trezeşte aproape asfixiat de fumul ieşit din soba rău aprinsă şi se refugiază numaidecât în cabinetul de lucru. Ar putea să scrie, dar nu este ora indicată de program, e prea devreme, mai trebuie să aştepte până ce inspiraţia află condiţiunile prielnice. Să urmărim acest paragraf dintr-o scrisoare adresată lui Ghica: „Cunoşti tu farmecul sobelor care

scot fum? Cunoşti înţepăturile în nas şi răguşeala care vin să se adauge plăcerilor iernii? Ei bine, eu m-am ghiftuit de ele azi-dimineaţă. Pe la ora cinci, fata din casă a venit să aprindă focul; după o jumătate de oră săream din pat aproape asfixiat şi mă refugiam în camera mea de lucru, făcând triste reflecţii asupra şuncii expuse la fum. Acest chin le face mai fragede, mai bune de mâncat, atât este de adevărat că suferinţa purifică şi te face mai bun. Poate din această pricină criminalii erau supuşi altă dată la afumare, ba chiar şi nevinovaţii, cărora voiau să le smulgă mărturisiri. Iată-mă, deci, în camera mea de lucru la o oră nepotrivită! Ce să fac aici, aşteptând să se facă ziuă?... Să vorbesc cu tine... Hai deci să stăm puţin de vorbă".

Poetul aşteaptă, dar, *ora potrivită*, ceea ce vrea să zică: tihna, micul confort, retragerea protectoare, căci numai în acest spaţiu securizant literatura poate să se nască.

„Teroarea de fenomenul boreal" (G. Călinescu) se dovedeşte a fi, astfel, condiţia liminară a creaţiei la Vasile Alecsandri. Inspiraţia nu-i creează o stare de criză şi nu-i provocată de o mare criză interioară, ca la alţi romantici. Inspiraţia este mai degrabă o formă a disciplinei, a fidelităţii, chiar dacă poetul se plânge mereu de trădări şi preconizează pedepse brutale („inspiraţia mi-a făcut adesea infidelităţi, dar a sfârşit totdeauna prin a reveni la *cămin* [s.n.]. Ah, de voi pedepsi-o vreodată, ce viol!").

Poeziile lasă să se înţeleagă altceva: o penetraţie lentă, o supunere progresivă a lucrurilor. Nici o bruscare, nici un act de violentare nu se întrevede în poemele lui Alecsandri, chiar şi acolo unde e vorba de spaţii şi de simboluri străine de imaginaţia lui potolită. Există, în mitologia poetică alecsandriană, o „nostalgie de lin", un „dor gingaş de lumină" care exclud formele mai aspre ale reprezentării. Poemul se deschide totdeauna cu o viziune calmă. Nici vorbă de *viol*, de un efort de stăpânire a materiei verbale sau de bruscare a lucrurilor din afară. Penetraţia nu angajează niciodată la Alecsandri o tensiune a spiritului. Din *cămin* (care este sanctuarul, *cronotropul* său) imaginaţia se revarsă slobod şi abundent spre o natură pregătită să fie cuprinsă, îmblânzită în poem. Dacă există un *viol*, el s-a petrecut cu mult timp înainte ca poetul să intre în spaţiul ocrotitor al *căminului* şi să aştepte „ora potrivită"...

Pentru mulţi romantici, ieşirea în universul material implică o provocare, o siluire, o luptă cu obiectele rebele, o spargere brutală a zidurilor. Elementele, chiar şi cele mai fioroase, pătrund lin în poemul

lui Alecsandri sub hainele unei melancolii luminoase. Fantezia străbate fără dificultate ceţurile, pustiurile, natura în totalitate i se aşterne, docilă, la picioare. *Scrisul* nu cunoaşte, pe scurt, praguri, obstacole, literatura nu iese, la Alecsandri, dintr-o confruntare, ci dintr-o revărsare lentă şi dulce (*drăgălaşă*) a imaginaţiei.

O penetraţie şi o întoarcere, o navetă ce se încheie odată cu terminarea poemului. Citind versurile lui Alecsandri, impresia ce ne-o facem este că niciodată spiritul liric nu se rătăceşte, nu rămâne suspendat, prizonierul unei situaţii fără ieşire. Există totdeauna o cale de întoarcere, există o soluţie de salvare şi, cea dintâi, este chiar evitarea situaţiilor-limită. Poemul durează exact cât durează zborul fanteziei, miza poetului nu depăşeşte niciodată posibilităţile lui reale. Alecsandri nu cunoaşte conflictul în care intră deseori spiritul poetic între a voi şi a nu putea. Valéry spune că numai un *accident* termină poemul. Opera ar fi scrisă, la infinit, dacă ar fi după voinţa creatorului. Intervine, însă, totdeauna ceva dinafara operei (şi a creatorului) care curmă acest proces (cum ar fi nerăbdarea editorului, îmbolnăvirea autorului, un musafir inoportun etc.). Opera rămâne imperfectă, capodopera nu este niciodată terminată. Alecsandri nu cunoaşte această nemulţumire. Contractul lui cu opera stipulează termene mai scurte. Poetul nu pare terorizat de forma imperfectă a versului. Versul iese de la început bine, poemul se termină atunci când autorul a epuizat ceea ce are de spus. Morala de la urmă arată o conştiinţă mulţumită şi o imaginaţie epuizată.

Un echilibru perfect între *subiect* şi *obiect* se observă în poezia lui Alecsandri. Chiar cele mai dramatice compoziţii se termină, la el, printr-un armistiţiu, nici una din părţi nu este dezavantajată: imaginaţia se epuizează în descriere, descrierea nu se desfăşoară mai mult decât *subiectul* îngăduie. De aici vine senzaţia de stabilitate pe care o lasă poezia. O stabilitate, întâi a universului (în *Pasteluri*, îndeosebi), şi o stabilitate în relaţiile dintre universul dinafară şi spiritul ce îl observă.

Poezia este, în modul cel mai exact al termenului, o comunicare: o privire care nu modifică ordinea existentă pentru că privirea nu pătrunde dincolo de suprafeţele ei. Nu pătrunde şi nu modifică nimic din ceea ce este constituit. A tulbura ordinea existentă nu intră în prevederile poetului. Obiectul (natura) precede actul creaţiei şi, trecut prin operă, obiectul iese neschimbat ca floarea din care albina a extras nectarul. Rolul privirii este să producă doar o „stare plăcută", liniştea de nepreţuit a spiritului: „Să-ţi plimbi privirile pe verdeaţa câmpurilor sau pe o apă

curgătoare înseamnă să te laşi cuprins de una din cele mai plăcute stări din lumea aceasta"*.

Când, împresurat de zăpezi, stă închis în casă şi scrie, poetul priveşte (cum se spune cu o obosită imagine) cu ochii închipuirii îndepărtatele câmpuri înverzite, apele curgătoare, seraiurile tainice şi alte minuni orientale... Natura imediată este ostilă şi poezia n-o acceptă decât ca element de contrast. De ea nu se pot lega visurile înalte ale poetului, fantezia o ocoleşte, ploaia, vijelia şi zăpada rămân, neputincioase, la marginea spaţiului liric. Însă, răsturnare semnificativă! : elementele refuzate în planul gândirii se insinuează şi acaparează poemul. Închipuirea nu reuşeşte să-şi impună temele (obiectele) ei sau nu în primul rând. În primul plan se instalează vântul, zăpada, gerul... elementele, pe scurt, ce împresoară şi, prin violenţa lor, determină pe leneşul visător să scrie. Fantezia călătoreşte departe, spre alte ţinuturi, în timp ce un sentiment puternic de asprime scitică, oroarea faţă de „timpul rău" năvălesc în poem.

Sunt, în fapt, mai multe planuri (spaţii) care se concurează în *Pastelurile* lui Alecsandri (cele mai reuşite, sub raportul compoziţiei). Cel dintâi este spaţiul căminului: refugiu, loc de claustraţie comodă, spaţiu securizant. Este, apoi, spaţiul închipuirii („văd insule frumoase şi mări necunoscute şi splendide oraşe, şi lacuri de smarald..."), spaţiul deschis, spaţiul *drag*, *dulce* şi *lin*, acela ce satisface integral „dulcele farmec al vieţii călătoare". El sugerează o promisiune de libertate. Este simbolul unei evaziuni salvatoare. Spiritul voiajor se pierde însă într-o reverie din ce în ce mai vagă şi inconsistentă (închipuirea „îşi strânge a sa aripă") şi peste tablourile însorite, iritant de poetice, se suprapune un peisaj mai dur şi mai convingător liric: peisajul (spaţiul) refuzat afectiv de reverie. Acesta va da însă culoarea şi tonul poemului. Percepţia este aici mai fină, mai nuanţat materială. Oroarea de natura sălbăticită găseşte imagini mai convingătoare decât iubirea de reliefurile însorite, exotice.

Literatura ia naştere, aşadar, în spaţiul protejat al *căminului*: spaţiul de întâlnire şi conciliere între o *reverie* (o evaziune eşuată) şi o *agresiune* materială. *Scriitura*, despre care Alecsandri nu face nici o referire exactă, reprezintă împăcarea dintre cele două elemente (spaţii) aflate la extremităţile sensibilităţii lui poetice. Versul domoleşte agresiunea iernii şi dă oarecare consistenţă visului. „Retras în pace", într-o fecundă

* Scrisoare către George Bengescu (1888), în ed. cit., p. 25.

singurătate, cu rănile închise, poetul poate, în fine, să-şi transcrie melancoliile lui de om înfricoşat de dezastre. Începutul *Pastelurilor* sugerează tocmai cadrul şi starea ce permit naşterea poeziei. Să citâm câteva fragmente din *Serile de la Mirceşti*:

„Perdelele-s lăsate şi lampele aprinse,
În sobă arde focul, tovarăş mângâios
Şi cadrele-aurite, ce de pereţi sunt prinse,
Sub palida lumină, apar misterios.

Afară plouă, ninge! afară-i vijelie,
Şi crivăţul aleargă pe câmpul înnegrit;
Iar eu, retras în pace, aştept din cer să vie
O zână drăgălaşă, cu glasul aurit.

Pe jilţu-mi, lângă masă, având condeiul-n mână,
Când scriu o strofă dulce pe care-o prind din zbor,
.....
O! farmec, dulce farmec a vieţii călătoare,
Profundă nostalgie de lin, albastru cer!
Dor gingaş de lumină, amor de dulce soare,
Voi mă răpiţi când vine în ţară asprul ger!...
.....
Aşa-n singurătate, pe când afară ninge,
Gândirea mea se primblă pe mândri curcubei,
Pân'ce se stinge focul şi lampa-n glob se stinge,
Şi saltă căţeluşu-mi de pe genunchii mei".

Reproduc, înainte de a comenta versurile de mai sus, şi începutul altui pastel, *La gura sobei*, imagine tradiţională a meditaţiei şi a lecturii. La Alecsandri, ea sugerează locul privilegiat al *scrisului*:

„Aşezat la gura sobei noaptea pe când viscoleşte.
Privesc focul, scump tovarăş, care vesel pâlpâieşte,
Şi prin flacăra albastră vreascurilor de aluni
Văd trecând în zbor fantastic a poveştilor minuni".

Inutil de tras, din aceste reverii de iarnă, o idee mai fermă despre naşterea poeziei. Ce se poate spune este că Alecsandri notează *starea de a face poezie* şi elementele exterioare ce contribuie la realizarea ei. El reconstituie atmosfera cabinetului cum un pictor îşi desenează atelierul.

O metaforă indirectă a creaţiei, nu a mobilurilor ei. Alecsandri sugerează doar starea ce premerge apariţiei poeziei. Ca toţi romanticii, autorul comentat aici crede că originile ei sunt sacre : „aştept din cer să vie/ o zână drăgălaşă, cu glasul aurit"... Însă *sacralitatea* este, aici şi în alte poeme, o simplă figură de stil. Scrisul ca atare nu este, repet, o dificultate. Versul : „când scriu o strofă dulce pe care-o prind din zbor" spune îndeajuns despre psihologia creatorului.

Alecsandri are şi el sentimentul unui *întemeietor*, însă sentimentul nu mai bâjbâie între neputinţele limbajului şi neştiinţa retoricii. Folclorul îi oferă o mitologie, retorica este bine cunoscută. Alecsandri este mai bătrân (artisticeşte) decât contemporanii lui. Cu el poezia română atinge un nivel de stabilitate. Spaimele începătorului au dispărut. Alecsandri are într-un grad considerabil psihologia scriitorului profesionist. Literatura este, desigur, o vocaţie, literatura este însă şi o *practică*, o îndeletnicire care necesită o pregătire şi un program. Poetul are *cabinetul* său şi *tabieturile* de la care nu se abate. Se supune necesităţilor epocii (scrie, în afara versurilor, piese de teatru, compune naraţiuni, adaptează altele, publică note de călătorie, când se produce un mare eveniment – Unirea, Războiul de independenţă –, evenimentul este numaidecât celebrat), însă necesitatea se adaptează disciplinei lui interioare.

Orice accent de urgenţă este eliminat. Poetul are de la început instrumentele trebuitoare pentru a exprima orice idee. Dispare din literatura lui acea senzaţie (pe care o găsim la Heliade, Bolintineanu) de naştere grea a poeziei din spuma unui limbaj incongruent. Versul lui Alecsandri este fluent, polisat, bătaia e regulată, muzicalitatea tinde să potolească şi să uniformizeze accentele aspre ale sensibilităţii şi, implicit, ale lumii exterioare.

Pentru Alecsandri lucrurile se împart în două categorii : prietenoase şi „rele". Cele din urmă aparţin unei exterioriţăţi neprielnice trupului şi spiritului (frigul, starea rea), dar prielnice, şi încă în grad maxim, poeziei. Tendinţa este de a le *împrieteni* cu cele dintâi. Pentru aceasta este necesară *reveria*. O reverie afectuoasă şi productivă. Rolul ei este dublu : să apropie spaţiile îndepărtate şi să potolească vitalitatea barbară a naturii *dinafară*, să aducă lucrurile la o temperatură moderată. Rezultatul este că lucrurile se dematerializează, contururile aspre se şterg. Poezia le pune în armonie. *O fuziune* salutară se produce între cele două planuri. Obiectele intonează, atunci, un mare imn :

„Şi-atunci păduri şi lacuri şi mări şi flori şi stele
Intoană pentru mine un imn nemărginit".

Această pace a universului este însă provizorie. Timpul este variabil şi el tulbură într-o oarecare măsură liniştea, solidaritatea lumii interioare. Efortul de a pacifica, de a îmblânzi universul reîncepe. Fiecare poezie necesită o energie spirituală, un demers special. Trecând la altă poezie, lucrurile sunt reluate de la capăt. Conştiinţa artizanală, pe care Alecsandri începe s-o aibă, lucrează pe spaţii limitate. O cucerire metodică a obiectului prin reluări succesive. Privirea înaintează progresiv, apoi se opreşte şi comunică, de regulă cu un patetism moderat, un număr de impresii. Acestea asigură substanţa unui poem.

Un poem modern este un fragment dintr-o confesiune neterminată, fragmentul trăieşte din relaţia cu întregul. Viziunea compartimentală (a existenţei şi a poeziei) aparţine mentalităţii clasice. Romanticul Alecsandri o păstrează, poeziile lui sunt nişte piese detaşabile, autonome în spaţiul lor. Temele circulă, e adevărat, sensibilitatea este, cu mici variaţii, aceeaşi, reveria lirică urmează, de regulă, trasee cunoscute, însă o poezie constituie o individualitate, un mecanism ce poate funcţiona singur. Viziunea totală se constituie din suma viziunilor parţiale. Ce evită sistematic Alecsandri este *ruptura* dintre spaţii.

Gustul pentru panoramele armonioase îl au mulţi romantici. La Alecsandri gustul se asociază cu un mod aproape programatic de a gândi (a vedea) *natura* şi obiectele ei. S-a spus în repetate rânduri că este vorba de o natură *veselă*. Poetul însuşi afirmă (în *Vis de poet*) că gândul lui este să exprime sărbătorile vieţii :

„Ca o liră dulce inima-mi trezită
Cântă şi serbează bunurile vieţii,
Farmecul iubirii şi a tinereţii".

menirea talentului fiind să cânte „al vieţii dar plăcut". Însă vesela natură nu este totdeauna în sărbătoare. Solarul Alecsandri manifestă curiozitate şi pentru laturile ei întunecate. Sensibilitatea se mişcă, în genere, pe un câmp vast de nuanţe. N-are predilecţie pentru o formă anumită de relief (deşi unele preferinţe sunt) şi nu se ataşează de o categorie specială de obiecte. Peisajul liric este format şi la el din mai multe *peisaje*. Ici (în *Doine*) e vorba de *„lunca înverzită"*, de *„valea* tăinuită", colo (în *Lăcrimioare*) de *câmpia* cu „dulcea-i liniştire". În

Mărgăritarele apar „*plaiul* frumos", „plaiul îngeresc", într-un sonet este divinizat *lacul* turistic, sărbătoresc. În multe poezii pătrunde spectaculos *marea* cu munţii spumegători de valuri, marca „vastă şi triumfală", „nemărginit safir", „cuib [de] smarald" etc. Admiraţia este totală, viziunea este feerică, nimic pe lume nu absoarbe mai bine gândul şi nu încântă mai mult ochiul ca schimbătoarea câmpie lichidă:

„O, mare, scumpă mie
Eu vecinic te admir...".

Marea angajează un sentiment al *plecării*, al *depărtării*, acela ce duce spre ţinutul visului: „lumea dorită" a Atlanticului, Asia frumoasă, India plină de minuni (*Marea Mediterană*). Ea are, în esenţă, o funcţie decorativă şi stimulatoare. Incită fantezia şi facilitează poezia. Pe ţărm, poetul aude „un freamăt blând/ de strofe dulci, divine" şi simte, cu o reală satisfacţie, că darul de a cânta bunurile lumii nu l-a părăsit. *Cabinetul* s-a deplasat aici. Poetul singuratic şi meditativ, asaltat de urgii, este acum un vânător de melodii divine:

„Cercând a le prinde
Din veselul lor zbor".

Marea este în poezia lui Alecsandri şi o cale de acces spre un univers exotic. Poezia se deschide, atunci, spre Bosforul în care se leagănă molatic delfinii, spre Veneţia cu decorurile fastuoase şi senzuale. Poezia îmbrăţişează şi legendele iberice, un *Pastel chinezesc* şi un poem în stil parnasian (*Mandarinul*) evocă eleganţa şi smalţurile Extremului Orient. Proza (*Călătorie în Africa*) relatează despre o lume total inedită pentru cititorul român. Câteva imagini, golite de materie, trec şi în poezie. Reveria le purifică şi le abstractizează.

Obiectul poetic romantic se manifestă cu precădere sub formele imprecise ale generalului („il est genre ou concept plus qu'existence" – zice Jean-Pierre Richard). Există la Alecsandri o evidentă expansiune a imaginarului în orizontal, o propensiune spre spaţii largi. Poezia filtrează ceea ce turistul observă. Sau poezia selectează ceea ce autorul descoperă în cărţi. „Material litografic", zice G. Călinescu. Alecsandri caută, în fond, în această geografie – în parte reală, în parte imaginară – un număr de *tablouri* care să satisfacă apetitul cititorului din epocă pentru exotic, măreţ, spectaculos (categorii ale frumosului romantic). „Tablou viu, încântător", „farmec răpitor" – sunt caracterizări ce se repetă.

Natura reală şi natura *lucrată* îl atrag în egală măsură. Condiţia este ca faptele să formeze o *scenă* frumoasă. Şi faptele sunt alese totdeauna cu grija de a participa la ceea ce am putea numi *figura spectaculosului aşezat*: fantastic ordonat, scenografie amplă, coerentă, concentrare de obiecte măreţe etc. Tendinţa lui Alecsandri este de a încremeni într-un *tablou* asemenea sublimităţi. Natura este, în orice caz, valorificată prin capacitatea ei de a produce peisaje grandioase (un grandios, repet, măsurat, un sublim care să nu pericliteze statutul obiectului!). În *Mandarinul* ochiul se plimbă, fermecat, de la podoabele costumului la turnurile hieratice ale pagodei. Obiectele excelează în genul lor: sunt *transparente* dacă originea lor e minerală, *înalte*, *măreţe şi sprintene* (există la Alecsandri o obsesivă *teamă a sprintenului*, descoperită chiar şi în universul material: „sprintene coloane"), dacă dezvoltarea lor e spaţială. *Parnasianismul* lui Alecsandri (de care s-a vorbit) începe printr-o aglomerare de obiecte strălucitoare:

„Mandarinu-n haine scumpe de mătase vişinie,
Cu frumoase flori de aur şi cu nasturi de opal,
Peste coada-i de păr negru poartă o vânătă tichie
Care-n vârf e-mpodobită c-un bumb galbin de cristal.

Fericit, el locuieşte un măreţ palat de vară
Plin de monştri albi de fildeş şi de jaduri preţioşi.
Mari lanterne transparente, de o formă mult bizară,
Răspând noaptea raze blânde pe balauri fioroşi.

O deschisă galerie, unde-a soarelui lumină
Se strecoară-n arabescuri prin păreţii fini de lac,
Prelungeşte colonada-i pe-o fantastică grădină
Ce mirează flori de lotus în oglinda unui lac.

Ochiul vesel întâlneşte, pe colnice-nverzitoare,
Turnuri nalte şi pagode, unde cântă vechiul bong,
Şi auzul se resimte de vibrări asurzitoare,
De răsunetul metalic al tam-tamului de bronz".

Peisaj static, decorativ, hieratic, reprodus, parcă, după desenul unui serviciu de porţelan. Această latură picturală place. G. Călinescu o socoteşte partea cea mai viabilă a poeziei. Imaginaţia e, într-adevăr, mai strânsă, ochiul vede mai bine detaliul. Iată şi un fragment din *Dumbrava roşie* în care sunt descrise armurile leşeşti:

„Ei merg, bătând din pinteni! ... Zburdalnica lor ceată
Străluce de departe în haine poleite:
Dulămi cu flori de aur la pept împodobite
Şi-ncinse cu paftale de peatră nestimată.
Ciapce purtând un vultur şi pene la mijloc,
Încălţăminte roşii de pele de Maroc,
Şi frâie ţintuite, şi argintate şele,
Şi armorii cusute pe colţuri de harşele".

Trecem, acum, la o nouă provincie a acestei intime ţări imaginare pentru a vedea altă formă de spectacol şi, în fond, un alt mod de a imagina natura. Atributele se repetă (*măreţ*, *adânc*, *nepăsător*, *gigantic*, *falnic*, *voios*), însă peisajul (acela din *Căderea Rinului*) este mai grandios romantic, trimite spre un sublim al sălbăticiei:

„El cade! ... Din nălţime în fum se prăbuşeşte
C-un muget lung, sălbatic, grozav, răsunător,
Din stânci în stânci el saltă zdrobit; se risipeşte
Precum o-mpărăţie de glorios popor.

Frumoasa-i limpezime în clipă turburată
Se schimbă-n largi troiene de spume argintii
Ce valmeş se răstoarnă cu-o furie turbată,
Formând o avalanşă de cataracte mii.

Şi valuri peste valuri s-azvârl spumegătoare,
Se sparg ţâşnind în aer, şi ferb scoţând scântei,
Şi pulberea de apă, alin plutind la soare,
Se-ncinge, ca o nimfă, cu grâu de curcubei.

O aspră clocotire, o cruntă detunare
Anunţă catastrofa şi-nsuflă reci fiori,
Iari munţii de zăpadă treziţi în depărtare,
Privind acea cădere, îşi pun un văl de nori...

Sublim, sublim spectacol! Bătrânul fluviu pare
C-a să dispară vecinic în haos zgomotos;
Dar Rinul e puternic! dar Rinul nu dispare,
El a umplut abisul şi trece maiestos!

Luându-şi cursul pacinic, din nou se-ndreaptă Rinul
Prin sate şi oraşe, prin munţi şi văi frumoase.

Nepăsător gigantic de timpuri furtunoase,
El pasă cu mândrie, căci a învins destinul!".

Tabloul nu este decât un fragment dintr-o alegorie amplă privitoare la menirea providenţială a Franţei. Alegoria este slabă, tabloul din interior este însă remarcabil. Care sunt notele lui? Întâi grandoarea, amplitudinea proporţiilor: prăpastia este adâncă, mugetul *lung*, *sălbatic*, *grozav*, clocotul apei izbite de stânci provoacă o *detunare* cruntă. Valurile se sparg în aer şi stropii scot scântei. În sensibilitatea veselului Alecsandri apare un sentiment obscur: sentimentul măreţiei în dezordinea naturii (*tema vârtejului*, *a dizlocării*, *a haosului zgomotos*). Sublimul îşi trage acum izvoarele din spectacolul unui relief abia ieşit din fierberea geologică.

Manifestă Alecsandri un ataşament special pentru asemenea peisaje? Sfârşitul tabloului citat arată că sublimul în sălbăticie nu ţine mult. „Sublim, sublim spectacol!", dar ochiul caută reliefuri mai odihnitoare şi le află numaidecât. La marginea pânzei se deschide „cursul pacinic" al râului şi, odată cu el, securizantul spaţiu lin. Alecsandri nu stăruie în viitoarea materiei, *dezordinea* contrazice simţul lui de stabilitate. Elementele materiale revin, după o fază de criză, la formele de *sublim liniştit*, *maiestos*. Umplând abisul, Rinul redevine un „gigantic nepăsător". Alecsandri nu poate trăi prea mult cu sentimentul catastrofei. Natura este frumoasă îndeosebi în formele ei paşnice. Paşnice şi decorative.

Obiectele se integrează într-un ansamblu (*tablou*, *scenă*, *spectacol*), ansamblu ce încântă privirea, dar împiedică percepţia elementelor în materialitatea lor specifică. Contactul senzorial cu lucrurile este, în acest fel, aproape exclus. Alecsandri ţine lucrurile la distanţă, privirea le străbate, dar nu le apropie, privirea le integrează doar într-un cadru de o măreţie, de regulă, statică. Bucuroasă, privirea trece, apoi, la alt grup de elemente, altă scenă, alt tablou...

În *Grui-Sânger*, Alecsandri cultivă fiorosul din natură, măreţia lirică în orgia vegetală. Elementele materiale alcătuiesc un grandios tablou de întunecimi sublime: cărări încâlcite, neguri sure, umbre mortale, fiare „povestice", peşteri negre şi ameninţătoare, arbori cu ramurile încrucişate ca nişte spânzurători, stânci ca nişte „fantasme pleşuve, mute, oarbe" etc. Toate semnele infernului din natură sunt convocate pentru a zugrăvi un „cuib al spaimei", spectacol de cruzimi materiale:

„În funduri de prăpăstii se bat mereu de maluri
Şiroaie care poartă cadavre pe-a lor valuri;
Şi aburi într-amurgul din ele se ridică
Ce-n rouă sângerândă pe frunzi uscate pică,
Sau merg de se aşează pe stânci, pe vârf de munte
Ca palide vedenii cu pletele cărunte.

O crâncenă orgie de sânge, de cruzime
Îmbată umbra mută ce zace la desime,
Ş-ades în mez de noapte s-aude prin tăcere
O surdă lovitură, un vaiet de durere,
Apoi un zbor de vulturi şi urlete hidoase
De lupi ce vin să-mparte a victimelor oase,
Şi straniu, lung, satanic, un hohot ce răsună

Ca clocotul de codri când cerurile tună.
Atunci păstorii sarbezi zăresc din depărtare
Ivindu-se pe munte o naltă arătare
Ce stă în dreptul lunei cu-o bardă groasă-n mână...
Şi până-n ziuă urlă dulăii de la stână.

Amar de cine intră prin ramurile dese
A codrului de moarte! Sărmanul, dacă iese,
El pare-un strigoi palid zărit ca printr-un vis,
Ce caută cărarea mormântului deschis...
Acolo-i cuibul spaimei şi adăpostul urei.

Grui-Sânger, ucigaşul, e regele pădurei!".

Este imaginea haosului vegetal, cea mai puternică sub raport liric pe care a dat-o Alecsandri. Haosul este conceput ca un spaţiu de întunecimi fără margini: „de negru întuneric, adânc fără hotare". Un spaţiu de cărări „nestrăbătute", de obiecte crescute într-o sumbră umiditate. *Codrul fără viaţă* poate fi citit şi ca o imagine a labirintului: o formă specială a haosului. Un labirint vegetal peste care stăpâneşte Grui-Sânger, crudul Minotaur. Începutul poemului anunţă intrarea în acest spaţiu provocator:

„În cea pădure veche, grozavă infernală,
Cărarea-i încâlcită şi umbra e mortală,
Şi arbori, stânci, prăpăstii şi oricare făptură

Iau forme uriaşe prin negura cea sură,
Aspecturi fioroase de pajuri, de balauri,
De zmei culcaţi pe dâmburi, de şerpi ascunşi în găuri,
De toate-acele feare povestice, de pradă,
Ce luna giulgiuieşte cu alba ei zăpadă,
Copacii întind braţe, ameninţătoare,
Nălţând pe toată culmea câte-o spânzurătoare
Şi stâncile, fantasme pleşuve, mute, oarbe
Deschid largi, negre peşteri menite de a soarbe
În umbra lor adâncă şi de misteruri plină
Pe omu-mpins de soartă a pere din lumină".

Pădure obscură, stânci, peşteri ca nişte imense ventuze, cărări întortocheate, neguri groase – iată o suită de *figuri ale fricii*, elemente (cum zice Bachelard) ale unei *mitologii imediate*. O mitologie a terorii, un peisaj al coşmarului, al haosului primordial. *Stânca*, despre care acelaşi Bachelard spune (în *La terre et les rêveries de la volonté*) că ne învaţă limbajul durităţii, are în poemul lui Alecsandri semnele agresivităţii primitive. N-are vedere, nu are limbaj. Orgoliul (alt atribut literar) îi lipseşte. Complicitatea elementară („deschid largi, negre peşteri menite să soarbă...") este condiţia ei morală. Obiect prin excelenţă romantic, simbol al semeţiei, element provocator în peisaj, stânca, deposedată de aceste însuşiri, este în poemul lui Alecsandri un obstacol – capcană într-un vast labirint infernal.

Câtă vreme există *lumină* (soare) şi *hotare*, ne aflăm într-un tărâm controlabil, benefic. Infernul (năpraznicul, grozavul) începe în lumea obiectivă acolo unde se termină cunoscutul, normalul. Alecsandri, om al ordinii şi firescului, îşi manifestă zgomotos oroarea faţă de aceste „aspecturi fioroase". Să nu-l credem, totuşi, în întregime. Oroarea are şi o parte de plăcere. „Cruntul fior de gheaţă" nu-l împiedică să construiască cu evidentă satisfacţie un peisaj fantastic tenebros şi un portret pe măsura lui: satanicul hoţ Grui-Sânger. Stăpân peste *Codrul-Fără-Viaţă* – regat al crimei şi al nopţii –, Grui este un monstru ieşit din unirea puterilor infernale:

„Soţia lui e groaza şi noaptea-a lui complice!
Ca tigru fără saţiu, sub un stejar la pândă,
El face zi şi noapte o crâncenă izbândă,
Găsind în agonie un vaiet care-i place

Ş-o viaţă desfrânată în morţile ce face.
Monstru cumplit cu faţa ca sufletu-i de slută,
În trame sângeroase gândirea-i e perdută.
Orcine-l vede crede că au văzut o ciumă,
Şi dacă scapă teafăr, cu păr de lup s-afumă,
Căci fruntea lui apare sinistru luminată
De-a focului ce-l arde văpaie-nflacarată;
Dar vulturii, şi ulii, şi buhnele, şi corbii,
Precum tot spre lumină cu jale cată orbii,
Ţintesc cu neclipire spre dânsul ochi sălbatici
Ce noaptea printre arbori s-aprind ca roşi jaratici.
Ei zboară pretutindeni alături,-mpreună,
Formându-i pe sub nouri cu zborul o cunună,
Un larg cortegi funebru ce lasă unde trece
De albe oseminte o cladă tristă, rece!".

Citind aceste versuri, un fapt se observă: poezia, ieşind de sub regimul solarului, graţiosului, devine mai puţin evazivă, indistinctă. Stimulată de sentimentul ororii, fantezia inventează imagini pline, de o materialitate puternică. *Haosul* alecsandrian este populat de păsări rău prevestitoare: vulturi, ulii, buhne şi corbi. Umbrele groase, ceaţa densă, „fantasmele tupilate", „vedeniile mari, tăcute" dau impresia de vitalitate monstruoasă. Poemul are o încheiere morală. Satanicul Grui îşi ucide tatăl, *Codrul fără viaţă* se face scrum, iar un glas din altă lume pronunţă un teribil blestem:

„Tu proclet, ucigaşe! infame paricide!
Tu, pentru care astăzi tot iadul se deschide,
Tu, răpitor de zile cui ţi-ai dat viaţă, nume!
Atunci a ta osândă sfârşit să aibă-n lume
Când astă buturugă de arbor ars sub care
Părintele tău zace ucis, fără suflare,
Va da şi flori şi frunze, etern fiind udată
Cu apa cea din vale în gura ta carată.
Iar păn-atunce, iasmă ce a născut Păcatul,
Legată-n înfrăţire cu Răul nempăcatul,
În viaţă şi-n mormântu-ţi în veci să nu guşti pace
Şi cugetul din tine s-auzi că nu mai tace.
Să nu priveşti tu cerul şi omenirea-n faţă!
De foc să-ţi fie apa, şi soarele de gheaţă!

Să bată-n tine biciul urgiilor turbate
Păn' n-a mai fi pe tine loc unde a mai bate!
Toţi şerpii de pe lume să iasă-n a ta cale!
Să-ntâmpini numai ură, să nu simţi decât jale!
Să chemi cumplita moarte, şi ea, l-a ta chemare,
Să râdă, să te lase luptând cu-a ta mustrare,
Încât s-ajungi tu însuţi a te feri de tine
Prin ultima ta crimă, ucidere de sine!
Blăstem! blăstem pe capul-ţi în lunga vecinicie!
A ta cenuşă peară în vânt şi neagră fie!".

Blestemul, în tradiţia poetică a epocii, este, la Alecsandri, de o violenţă abstractă. În afara apei care în atingere cu păcătosul Grui devine foc, a soarelui care se transformă în gheaţă şi a şerpilor (care în imaginaţia populară sunt cele mai greţoase dintre vieţuitoarele pământului), pedeapsa nu antrenează alte forţe materiale. Izbăvirea de păcatul paricidului se obţine printr-o lungă, absurdă umilinţă: Grui străbate în genunchi, timp de o jumătate de secol, un munte pustiu pentru a uda cu apa adusă în gură o buturugă uscată. Efort sisific, într-un peisaj de-o uscăciune şi dezolare biblică:

„E numai câmp de petre, gol, trist, secat de soare
De care fug şi vulturi şi feare răpitoare.
Nici scaiul, nici urzica, pe sânul lui nu creşte,
În veci dorita ploaie, nici roua nu-l stropeşte,
Iar dac-un nor se sparge deasupra-i câteodată,
Cu lacrimi lungi de sânge e ploaia-amestecată.
De câmpul cel de groază chiar gândul se fereşte;
Chiar crivăţul pe margini din zboru-i se opreşte,
Atât este de mare pe locul de-anatemuri
Urgia nempăcată cereştilor blăstemuri!".

Peisajul are însă consistenţă materială, mai mare, în orice caz, decât priveliştile ce primesc adeziunea poetului. Alecsandri devine, fără voia lui, un remarcabil *poet al pustietăţii*. Însă dezolarea în faţa golurilor din natură nu ţine mult şi nu provoacă un sentiment de nelinişte cosmică. Ordinea universului nu este primejduită, *haosul*, *golurile*, *pustiurile* sunt accidente în natură. De altfel, Alecsandri trece repede peste ele. Odată tabloul încheiat, ochiul caută cu aceeaşi curiozitate alt peisaj, în contrast de obicei cu cel dinainte, în aşa fel încât ele formează un cuplu

de alb-negru. În *Grui-Sânger* sunt două imagini ale universului material: frenezia, monstruozitatea vegetală a *Codrului fără viaţă* şi, apoi, singurătatea sterilă, mută a pământului blestemat. În *Răzbunarea lui Statu-Palmă* dăm, întâi, peste un peisaj edenic:

„Câte lunci, păduri şi codri de cântări şi de flori pline,
Câte paseri vii, maiestre, şoimi şi pajuri nazdrăvane,
Păuni mândri, fulgi de sare, dulci minuni aeriene,
Câţi lei, pardoşi, căprioare, cerbi cu coarnele de aur
Cuiburi de privighitoare, cuiburi scumpe de balaur,
Frunzi şi fructe, umbra dulce şi codreana armonie...",

pentru ca, peste câteva versuri, decorul să se schimbe şi pe scena imensă a naturii să apară dezordinea, terifiantul, furia oarbă, personificate de Sfarmă-Piatră şi Strâmbă-Lemne, genii ale distrugerii. Furia lasă în urma ei un tablou măreţ şi înspăimântător:

„Atunci lumea îngrozită crezu că-i peri norocul!...
Sfarmă-Peatră cu largi pasuri calcă munte după munte,
Trece râuri fără poduri şi prăpăstii fără punte,
Lăsând urme de cutremur la tot pasul, în tot locul!
Unde vede-o stâncă naltă, el o macină cu palma.
Bolovanii sub picioare-i dau de-a dura, dau de-a valma,

Şi cu peatra măcinată şi cu petrele-aruncate
El iezeşte, bate, umflă râurile tulburate.

Culmele trec peste şesuri, apele trec peste maluri,
Valuri mari se sparg în zgomot, răpezite peste dealuri,
Dar nici clopotul lor aprig, clăbucind, ferbând în spume,
Nici chiar troncătul de zdraveni bolovani în rostogol
Nu-ngrozesc ca uriaşul ce s-arată crunt la lume,
Cu fălci negre scrâşnitoare, cu ochi roşi, cu peptul gol,
El apare pe sub nouri ca un munte de turbare
Ce ameninţă pământul să-l turtească-n răzbunare!

Ca şi dânsul, Strâmbă-Lemne, uragan de vijelie,
Intră-n lunci, păduri şi codri, ducând viscol, ducând larmă,

Plopul nalt l-a lui suflare ca o creangă se mlădie,
Ulmul cade, fagul crapă şi stejarul gros se darmă.

El pătrunde prin desime, trece iute prin zăvoaie,
Şi sub braţul său puternic totul pârâie, trăsneşte,
Tot se rumpe, se răstoarnă, se suceşte, se îndoaie,
Ş-un troian de crengi, de arbori pe-a lui urmă se clădeşte".

Efecte evident teatrale, scenografie cunoscută, retorică împrumutată de la romantici, însă, ca şi în alte cazuri, retorica începe să-şi creeze obiectul, scena se umple de lucruri, peisajul se individualizează. Poetul nu se implică prea mult în aceste tablouri grandioase, rolul lui este mai degrabă acela al lui Statu-Palmă din poemul citat: după ce provoacă forţele oarbe ale lui Sfarmă-Piatră şi Strâmbă-Lemne, legendarul pitic se refugiază într-un arbore şi, privind de acolo spectacolul, chicoteşte de satisfacţie.

Scena se mai roteşte o dată şi în locul peisajului ciclopic dinainte apare din nou imaginea unei perechi de tineri care zboară „pept la pept, gură în gură, ochi în ochi privind duios". Este una dintre puţinele imagini ale zborului la Alecsandri, spirit sănătos, terestru. Zborul nu este propriu-zis o temă şi nu angajează o mitologie lirică din care să deducem un simţ uranic, o dorinţă mai adâncă de pierdere în spaţiile cosmosului. Cerul este şi pentru Alecsandri un fastuos decor pentru delicate gesturi intime. Sprijinită de pieptul răpitorului, Trestiana zâmbeşte, din văzduhuri, „ca un vesel meteor", iar Făt-Frumos, într-o beatitudine totală, „duce raiului din stele al pământului odor". Răpire simbolică, voiaj pur literar, mesaj fără conotaţii. Alecsandri iubeşte şi el, ca toţi romanticii, *departele* (sau *îndepărtatul*), însă nu leagă de această noţiune nici una din obsesiile lui poetice. În erotică, se va vedea, femeia este, în ipostaza cea mai nobilă, un înger, însă îngerul este la el o fiinţă retorică, nu o fiinţă metafizică.

*

Ţara lui imaginară (căci există una) este în esenţă terestră. Am semnalat deja prezenţa *lacului*, *luncii*, *plaiului*, *mării*, a peisajului mirific oriental, prezenţa (şi abundenţa), în genere, a elementelor care circulă la toţi poeţii romantici. Unele au o mai mare frecvenţă şi, din cercetarea lor, putem deduce o direcţie a imaginarului. Ele constituie spaţiile reveriei. Să reamintim întâi *plaiul*, o formă de sincretism a naturii:

„Auzit-ai frate, de un plai frumos
Care-n veci răsună de cântări iubite?
Unde se-mpreună cerul luminos
Cu albastrul mării cei nemărginite?
Acolo-mi e dorul, acolo mă vreu;
Pe-ale tale braţe du-mă, dragul meu!

Unde vântul serii, blând ca un suspin,
Leagănă-n tăcere dalbe flori de aur?
Unde pe-ale rodii salbe de rubin
Flutură verdeaţa frunzelor de laur?
Acolo-mi e dorul, acolo mă vreu;
Pe-ale tale braţe du-mă, dragul meu!
.....
Auzit-ai, frate, de-un plai îngeresc,
Unde înfloreşte scumpa nălucire?
Unde a iubirei dar dumnezeiesc
Ca cerescul suflet are nemurire?
Acolo-mi e dorul, acolo mă vreu;
Pe-ale tale braţe du-mă, dragul meu!

Dar ce zic? Ah! unde, unde este plai
Mai frumos, mai vesel, mai bun de iubire
Decât ţara noastră, acest dulce rai
Plin de încântare, plin de fericire?
Acolo-mi e dorul, acolo mă vreu;
Lasă-mă aice să mor, dragul meu!".

Acest *dulce rai* primeşte expresia cea mai elocventă în *Mioriţa*. Blaga a făcut mai târziu din el matricea spiritului românesc. Alecsandri imaginează un loc vesel şi frumos, cu flori dalbe de aur şi seri blânde, suspinătoare, un loc „bun de iubire". Până la urmă plaiul se identifică, printr-o răsturnare previzibilă de sensuri, cu *ţara*. Poetul leagă de acest spaţiu un sentiment al duratei şi al *dumnezeirii* (armonie, grandoare liniştită, permanenţă, singurătate confortabilă).

Apare şi *valea* lamartiniană, spaţiu al tainei, al plăcutei complicităţi între lucruri („jos în valea tăinuită"), însă adevăratul spaţiu de securitate în imaginarul alecsandrian este *lunca*. Îl aflăm peste tot ca obiect de referinţă şi obiect de meditaţie lirică: loc de refugiu, obiect, în fine, de adoraţie, imagine a fecundităţii şi armoniei naturale. Lunca este, în

lumea materiei, ceea ce este *cabinetul* în existenţa frigurosului, comodului Alecsandri: un spaţiu privilegiat. Satisface sentimentul de plenitudine pe care poetul îl reclamă mereu când se află în mijlocul naturii. O plenitudine a liniştii şi siguranţei. Lunca reprezintă natura domesticită, simpatică: un veritabil tranchilizant pentru spirit. Ea ne învaţă limba coexistenţei paşnice în universul material:

„Sus, paingul pe un frasin, urzind pânza-i diafană,
Cu-al său fir de-argint subţire face-o punte-aeriană,
Iar în leagăn de matasă gangurul misterios
Cu privighetoarea dulce se îngână-armonios.

Jos pe la tulpini, la umbră, fluturii, flori zburătoare,
Se-ndrăgesc în părechere pe sân alb de lăcrimioare,
Şi, ca roi de petre scumpe, gândăceii smălţuiţi
Strălucesc, vie comoară, pe sub ierburi tăinuiţi.

O pătrunzătoare şoaptă umple lunca, se ridică.
Ascultaţi!... stejarul mare grăieşte cu iarba mică,
Vulturul cu ciocârlia, soarele cu albul nor,
Fluturul cu plânta, râul cu limpidele izvor.

Şi stejarul zice ierbei: «Mult eşti vie şi gingaşă!»
Fluturaşul zice floarei: «Mult eşti mie drăgălaşă!»
Vulturul uimit ascultă ciocârlia ciripind;
Râu, izvoare, nouri, raze se împreună iubind.

Luncă, luncă, dragă luncă! rai frumos al ţării mele,
Mândră-n soare, dulce-n umbră, tainică la foc de stele!
Ca grădinile Armidei, ai un farmec răpitor,
Şi Siretul te încinge cu-al său braţ dismierdător.

Umbra ta, răcoritoare, adormită, parfumată,
Stă aproape de lumină, prin poiene tupilată.
Ca o nimfă pânditoare de sub arbori înfloriţi,
Ea la sânul ei atrage călătorii fericiţi.

Şi-i încântă, şi-i îmbată, şi-i aduce la uitare
Prin o magică plăcere de parfum şi de cântare,
Căci în tine, luncă dragă, tot ce are suflet, grai,
Tot şopteşte de iubire în frumoasa lună mai!".

Literatura ia parte la constituirea acestui pasaj (grădinile Armidei, nimfele pânditoare), însă literatura este mai mult decât oriunde concurată aici de percepţia directă a lucrurilor. *Retorica peisajului* prevalează asupra *peisajului retoricii*. Alecsandri pune la un loc tot ceea ce o natură bună şi fecundă produce mai de preţ. Un colţ de rai, cum zice el, unde se vorbeşte un limbaj comun: limbajul galanteriei. Stejarul, simbolul puterii, adresează modestei ierbi: „mult eşti vie şi gingaşă", vulturul - simbolul orgoliului şi al cruzimii - vorbeşte cu ciocârlia, soarele se înţelege cu norul, fluturul cu „plânta" etc. Este spaţiul corespondenţelor tainice şi în el se foloseşte ca mijloc de comunicare limbajul şoaptei. Totul *se îngână*, regnurile comunică, speciile participă la un mare concert.

Lunca este o *figură a beatitudinii* şi, „prin o magică plăcere de parfum şi de cântare", ea acţionează ca un drog asupra simţurilor: produce *uitarea*, căderea într-o beţie reconfortantă. *Umbra* are, cu precădere, virtuţi sporifice: „răcoritoare, adormindă, parfumată". În limbajul facil mitologizant al lui Alecsandri, umbra este nimfa vicleană care atrage şi dezmiardă cu farmecele ei discrete pe călătorii toropiţi de cântece şi parfumuri („ea la sânul ei atrage călătorii fericiţi").

În spaţiul euforic al luncii apare un spaţiu mai redus unde incertitudinile, dacă mai există, dispar cu desăvârşire: *poiana tăinuită*. Lunca este un univers de armonii corupătoare, iar *poiana tăinuită* este inima lui. Aici se adună aristocraţia luncii („floarea oaspeţilor") pentru a asista la un recital de gală. Tot ce are natura mai de seamă participă la o reuniune mondenă a cărei vedetă este privighetoarea. Tablou alegoric, antropomorfism fastuos. G. Călinescu găsea poemul conceput pe o idee falsă. Retorica peisajului cuprinde, cu toate acestea, câteva imagini remarcabile. Este, întâi, o imagine de ordinul fluidităţii: „zbor luciri de lună", „roi de flăcări uşurele, lucioli scânteietoare/ trec în aer, stau lipite...". Ea deschide o veritabilă paradă a modei şi a virtuţilor în lumea păsărilor şi a florilor de luncă. *Cucul* e îngâmfat, *macul* doarme, senil, în timpul concertului, *nufărul* e întristat ca un văduv, *gândăceii* poartă hlamide smălţuite, *bujorelul* e vioi, rumen, *busuiocul* concupiscent („iubitor de sânuri albe") etc.

Abuzul de gingăşii supără, evident, la lectură, însă din aceste acumulări de făpturi graţioase se constituie o figură a imaginarului: aceea a *extazului* („sufletul cu voluptate în estaz adânc pluteşte"). Extazul atinge şi pe îngerii din rai („şi se pare că s-aude prin a raiului

cântare/ Pe-ale îngerilor harpe lunecând mărgăritare"), dar se înţelege fără dificultate că extazul nu asociază nici aici cosmicul, metafizicul. Voluptatea rămâne ataşată de bunurile raiului pământesc. Ele întreţin buna dispoziţie a sufletului, întineresc spiritul, stimulează reveria.

O *reverie*, trebuie să spunem, *molatică*, *dezmierdătoare*. O reverie a măsurii şi a firescului. Limbajul ei este, repet, şoapta, expresia ei este nuanţa, idealul ei este solidaritatea. Fiecare oaspete din *poiana tăinuită* are rostul, justificarea lui. Arghezi, reluând acest lirism al miniaturalului, îi va da o dimensiune cosmică. Lucrurile neînsemnate au în poemele lui o „ţandară de lumină" care le leagă de marele univers. Mai săracă, mai convenţională, imaginaţia lui Alecsandri nu descoperă asemenea legături secrete. Ea se mulţumeşte cu sentimentul unei comuniuni bonome în natură. *Lunca* este o natură fericită. Nu cunoaşte contestaţia pentru că nu cunoaşte contradicţia. N-are forţe rebele, în teritoriul ei nu există goluri, rupturi care să primejduiască sensul acestei comuniuni şi plenitudini. Lunca este şi un spaţiu erotic. Eminescu cheamă femeia în mijlocul codrului, Alecsandri o invită (vom arăta mai târziu) în luncă la o partidă de şoapte, de cântece îngânate şi de bocete line.

În interiorul luncii se află şi *balta*. Romanticii cântă mai ales lacul solitar. Balta lui Alecsandri clocoteşte de viaţă. Dimineaţa, ea aşteaptă ca pe un mire luminos „voiosul soare". Din ochiuri de apă se înalţă cârduri de raţe, şerpii se încolăcesc sub florile de nufăr, nagâţii ţipă, lişiţele „dau în fund"... Vânătorul trece cu luntrea prin acest paradis natural, însă vieţuitoarele nu se sperie: vânătorul e poet...

Câmpia este un teritoriu mai vast şi mai arid. Alecsandri nu l-a ocolit, versurile sale se deschid în chip frecvent spre „dulcea linişte" a şesului. Însă şesul fără hotare precise nu mai este un spaţiu atât de securizant ca lunca. Imensitatea, pustietatea Bărăganului deprimă pe poet:

„Pe cea câmpie lungă a cărei tristă zare
Sub cer, în fund, departe, misterios dispare,
Nici casă, nici pădure, nici râu răcoritor,
Nimic nu-nveseleşte pe bietul călător.

Pustietatea goală sub arşiţa de soare
În patru părţi a lumei se-ntinde-ngrozitoare,
Cu iarba-i mohorâtă, cu negrul ei pământ,
Cu-a sale mari vârtejuri de colb ce zboară în vânt.

De mii de ani în sânu-i dormind, zace ascunsă
Singurătatea mută, sterilă, nepătrunsă,
Ce-adoarme-n focul verii l-al grierilor hor
Şi iarna se deşteaptă sub crivăţ în fior.

Acolo floarea naşte şi moare-n primăvară,
Acolo pere umbra în zilele de vară,
Şi toamna-i fără roadă, ş-a iernii vijelii
Cutrieră cu zgomot pustiele câmpii.

Pe cea savană-ntinsă şi cu sălbatic nume,
Lung ocean de iarbă necunoscut în lume,
O cumpănă se-nalţă aproape de un puţ,
Şi-n orizon se-ntinde ca gâtul unui struţ".

Şesul nemărginit cheamă *figura singurătăţii*: „mută, sterilă, nepătrunsă". Poet fără simţul transcendenţei, Alecsandri priveşte departe, spre orizont, şi, nevăzând decât *pustietatea goală*, se întristează. Oceanul de iarbă nu-i spune nimic, mişcarea procesuală a naturii sălbatice (naşterea, moartea ierburilor) nu-i stimulează imaginaţia cosmică. Natura, ca să fie frumoasă, trebuie să fie accesibilă, să poarte semnele legăturii afective cu omul. Fără *casă*, fără *pădure*, fără *umbră*, fără *râu răcoritor* (toate imagini ale *refugiului*, ale *ocrotirii*), câmpia nu „înveseleşte" pe călător. Nu-i dă, cu alte cuvinte, sentimentul acelei comuniuni cordiale cu universul pe care Alecsandri îl solicită mereu.

Fapt bizar pentru un spirit romantic: Alecsandri se teme de *zarea* ce dispare, misterios, *în fund*, *departe*, *sub cer*. Dispariţia, pierderea în indeterminare constituie una dintre figurile cele mai răspândite în poezia romantică. Ea sugerează procesul de cosmicizare a lucrurilor. Alecsandri nu se simte însă bine decât într-un spaţiu mărginit. Tabloul trebuie să aibă o ramură, peisajul un contur. Câmpia este acceptată numai când se văd semnele acestei mărginiri. În *Valul lui Traian* (ciclul *Pasteluri*) brazda ce trece prin câmpia dunăreană pune capăt pustietăţii, limitează fuga orizontului. Spiritul se simte acum în siguranţă:

„Pe câmpia dunăreană care fuge-n depărtare,
Unde ochii se afundă dintr-o zare-n altă zare
Ca pe sânul fără margini şi pustiu de ocean,
Unind două orizonturi, iată valul lui Traian!
.....

Pe colnicul rotund, verde, la al vânturilor şuier,
Cântă-n umbra lui Murgilă un păstor din al său fluier.
Lângă dânsul doarme-un câne; pe sus zboară un vultan,
Şi o turmă de oi blânde pasc pe valul lui Traian!".

Pustietatea ce „în patru părţi a lumei se-ntinde-ngrozitoare" reprezintă un imens spaţiu deschis şi, în faţa lui, imaginaţia poetică se înspăimântă. Nu „se-nveseleşte", încă o dată, pentru că, fără hotare, pustietatea (câmpia) este altă imagine a haosului. Iar faţă de haosul materiei, Alecsandri are cea mai hotărâtă oroare. Însă oroarea se dovedeşte şi aici fecundă. Ea naşte insecuritatea, şi insecuritatea se închide (sau se deschide) într-o clară *figură a solitudinii*. Poemul este scris cu o vădită rea dispoziţie. Lui Alecsandri nu-i place obiectul, e prost dispus în faţa temei, însă, ce bizar!, reaua stare afectivă provoacă o mai bună dispoziţie a imaginaţiei. Există, lângă imaginaţia literară, o mai clar conturată *imaginaţie materială*: pământ ars de soare, vârtejuri de colb, iarbă mohorâtă, sârmoasă şi, deasupra tuturor, o cumpănă de fântână ca gâtul unui struţ, semn al unei precare *fertilizări* (umanizări) a pustiului.

O poetică, încă modestă, se prefigurează aici: *o poetică a carbonizării*, *o reverie a pustietăţii* – „focul verii", „pustietatea goală sub arşiţa de soare", „iarba mohorâtă", „mari vârtej de colb". Până şi singurătatea se mineralizează: „mută, sterilă, nepătrunsă", ea zace ascunsă de mii de ani în pământ. Este o singurătate geologică, pietrificată. După ce lasă imaginaţiei materiale iniţiativa în prima parte a poemului, Alecsandri revine la obişnuita lui retorică literară (o scenă animată) în cea de-a doua. Poemul coboară în cunoscutele convenţii. *Peisajul*, constituit printr-un *refuz* ce se dovedeşte a fi productiv, se încheie cu imaginea deprimantului ocean de iarbă „necunoscut în lume". Am intrat deja în peisajul retoricii.

Relaţia dintre poezie şi obiectul ei este primejduită, în poemul comentat înainte, de o teamă obscură. Teama este provocată în alt poem (*Calea Robilor*) de senzaţia de gol cosmic. Este unica dată când Alecsandri are o *reverie uranică* încheiată printr-o reverie a pustiului terestru:

„Pe cerul nalt luceşte un râu albiu de stele,
Ce curge spre Moldova din tainicul noian;
Ca flotă luminoasă, luceferii prin ele
Cutrieră în umbră cerescul ocean.

Din când în când desprinsă din bolta cea profundă
O stea albastră cade şi-n spaţiu s-acufundă,
Trăgând pe plaiul negru o brazdă argintie,
Ce-n clipă-i trecătoare ca viaţa-n vecinicie!

Sub cerul fără margini, spre mândrul răsărit,
Se-ntinde-n umbra nopţii un câmp nemărginit,
Pustiu şi trist ca golul ce lasă-n urma lor
În inimi iubitoare iubiţii carii mor".

Câmpia goală este, aici, o prelungire a vidului din marele spaţiu. O intuiţie fină a relaţiilor din univers pe care Alecsandri o întoarce, apoi, spre temele lui lirice obişnuite.

În *O noapte la ţară* (din vol. *Doine şi lăcrămioare*) relaţia este de tandreţe. Câmpia (spaţiul unei reverii amoroase) este acum favorabilă. Motoarele retoricii se pun în mişcare: dulcea taină a umbrelor, lumina mângâioasă a făcliei de pe cer, glasul de îngeri, sfinte armonii, plăceri încântătoare etc. O agresiune, o irepresibilă ofensivă a suavităţii. Leagănul acestei divine muzici de şoapte este, încă o dată, câmpia:

„Frumoasă e câmpia cu dulcea-i liniştire
Pentru acel ce fuge de-a lumei amăgire,
Pentru acel ce caută un trai neînsemnat!
Plăcut, plăcut e ceasul de griji nentunecat,
Şi dulce este viaţa ce curge lin, departe
De-al omenirei zgomot, de-a ei fumuri deşarte!".

Câmpia are, aici, şi o funcţie ocrotitoare. Nu este numai cadrul unei visări plăcute, locul de unde porneşte glasul de înger al iubirii, câmpia vindecă de griji pe omul deja exasperat de zgomotul lumii. Nu este prima criză de astenie în poezia română. Este curios, doar, s-o întâlnim la Alecsandri, spirit sociabil, turist cu vocaţie, preţuitor în grad maxim al comodităţilor urbane.

Să nu pierdem din vedere un fapt important: câmpia de la Mânjina (unde este localizată, în martie 1845, această meditaţie) nu este un pustiu, nu-i un spaţiu fără margini, ameninţător şi nefertil. Numai *jalea* e „fără margini", numai *dorul* este „fără hotar", numai îndrăgostitul fără speranţă simte îndemnul să se arunce pe un cal şi „prin văzduh să-noate,/ păşind peste-orizonturi, zburând peste câmpii"... Neliniştea poetului visător este scurtă, un „acord îngeresc", un „glas prietenesc"

plutesc prin aer şi-i dezmiardă urechea. El nu simte, în consecinţă, dorinţa „să nu mai facă parte din trista omenire", să se piardă, cu alte cuvinte, în orizonturile goale. Câmpia apără, astfel, o nerăbdătoare afecţiune şi lecuieşte un spirit iritat de larma şi făţăriile lumii.

Din acest spaţiu *dulce*, *tainic*, *ocrotitor* au dispărut însă obiectele materiale. Căldura tandreţii le-a transformat în energii volatile. Universul alecsandrian este constituit la ceasul plăcut numai din *şoapte* şi *văpăi line*...

*

Aşadar: Alecsandri nu iubeşte un singur *peisaj*. Nu mizează pe un singur tablou. *Muntele*, *lacul*, *marea*, *valea*, *lunca*, *plaiul*, *câmpia* intră, ca forme sensibile de acceptare sau refuz, în peisajul său. Criticul tematist care vrea să descopere în ataşamentul poetului pentru o formă de relief, în preferinţa pentru o culoare a cerului, în atitudinea faţă de lucruri un proiect liric, *o figură* a sensibilităţii este mereu contrazis în aşteptările lui. Sincretismul poetului îl pune în încurcătură. Frivolitatea retoricii îl poate exaspera. Peisajul urmează aceeaşi cale: ici, muntele este un spaţiu primitor, productiv, securizant, colo muntele este un obiect terorizant într-o imagine mai vastă a haosului. El devine, astfel, pivotul mai multor *figuri*: de la figura solitudinii mândre, purificatoare la figura ororii de labirintul vegetal... Dintre peisajele ce trec prin versurile lui Alecsandri, doar lunca este statornic euforizantă, liniştitoare.

Alăturate, peisajele formează o geografie lirică, o ţară imaginară care devine, pe rând, o ţară mitică, o „ţară de jale", un colţ de rai:

„Şesuri, văi, norii din cer
În urmă-i departe per.
Cine-o vede, o zăreşte
Ca o stea care luceşte
Şi-n văzduh se mistuieşte.

În codrii mereu pustii
Unde urlă fiare mii...".

În acest peisaj global, totalizant, nuanţele se pierd. „Codrii de verdeţă", „munţii [...] răsunători", văile înverzite, recile izvoare şopotitoare, plaiurile îngereşti, luncile armonioase formează un spaţiu faţă de care poetul manifestă cea mai pură evlavie. Peste acest spaţiu se arcuieşte un cer „care zâmbeşte" mereu (*Adio Moldovei*), drumurile sunt de flori

(*Întoarcerea în ţară*), în poiene pasc zimbrii şi peste „dalba moşie" trece vânătorul mitic (Dragoş), arhetipul. Codrii, câmpiile, apele, vieţuitoarele intonează o *doină* tânguitoare. O *serafie* generală (spre a folosi vorba poetului) stăpâneşte ţara mitică. Retorica sacralizează toate obiectele, substanţa materială se evaporă. Peisajul devine o imensă pată de culoare indeterminabilă. Limbajul lui este acela al adoraţiei mistice. Pentru a-l citi, criticul trebuie să recurgă la codurile rugăciunii.

În *Pasteluri* (poeme de maturitate), Alecsandri face însă efortul de a da o anumită substanţă şi coerenţă acestei geografii sacre. Imaginaţia revine pe pământ şi, pe cât este posibil, se încorporează în materie. Cum semnalam la început: *pastelurile* sunt scrise într-un loc bine ocrotit şi cu un sentiment neascuns de ostilitate faţă de asprimile naturii. Intervine, în imaginarul poetic, şi nuanţa temporală. Alecsandri vede (cântă) acelaşi peisaj iarna, primăvara, vara, toamna. Sensibilitatea lirică se modifică în funcţie de orarul universului. Iarna se plânge de frig, primăvara celebrează nunta cosmică: „însoţirea naturii cu mândrul soare". Însă nu totdeauna mesajul latent, spre a vorbi în limbajul psihanalizei, corespunde cu mesajul (limbajul) de suprafaţă al poemelor. Alecsandri nu mai conteneşte cu vaietele lui: „cumplita iarnă", „gerul aspru şi sălbatic", „e un ger amar, cumplit", „urgie crudă" etc., însă, dacă trecem de acest prim nivel al versurilor, descoperim că, în profunzimi, se adună imaginile unui anotimp fastuos.

Există, în fapt, două *peisaje* ale hibernării, iar dacă ţinem seama şi de peisajul interior (*cabinetul* poetului), trei. Cel dintâi sugerează, printr-un şir de tablouri aspre, încremenirea universului material, colosala amorţire a lucrurilor, stingerea proceselor vitale. În modul lui poetic, Alecsandri lasă privirea să alerge slobod pe astfel de vaste întinderi:

„Crivăţul din meazănoapte vâjie prin vijelie,
Spulberând zăpada-n ceruri de pe deal, de pe câmpie,
Valuri albe trec în zare, se aşază-n lung troian,
Ca nisipurile dese din pustiul african.
Viscolul frământă lumea!... Lupii suri ies după pradă,

Alergând, urlând în urmă-i prin potopul de zăpadă.
Turmele tremură; corbii zbor vârtej, răpiţi de vânt,
Şi răchiţile se-ndoaie lovindu-se de pământ.
Zberăt, răget, ţipet, vaiet, mii de glasuri spăimântate,
Se ridică de prin codri, de pe dealuri, de prin sate,

Şi-n departe se aude un nechez răsunător...
Noaptea cade, lupii urlă... Vai de cal şi călător!"

sau:

„Gerul aspru şi sălbatic strânge-n braţe-i cu jălire
Neagra luncă de pe vale care zace-n amorţire;
El ca pe-o mireasă moartă o-ncununâ despre ziori
C-un văl alb de promoroacă şi cu ţurţuri lucitori".

Este imaginea unei naturi lucrate de un „sculptor cu mâna aspră". Iarna stimulează forţele devoratoare: *lupii ies după pradă*, *corbii zbor vârtej*, *viscolul frământă lumea* etc. O agresiune generală care naşte, firesc, o spaimă şi o agitaţie de apocalips: turmele tremură, arborii se îndoaie, din codri, de pe dealuri, din câmpii se ridică „zberet, raget, ţipăt [...] mii de glasuri spăimântate"... Frigul, în manifestarea lui materială, este mai puţin fioros: *lungi troiene*, *zale argintie*, *ţurţuri lucitori*, *pod de gheaţă între maluri*, *întinderea pustie*, *fără urmă*, *fără drum*, *stele* [...] ***îngheţate***, ***cerul*** [...] ***oţelit***...

Senzaţia mai profundă e de cădere în somn geologic, de pietrificare a elementelor: zăpada cristalină pare un „lan de diamanturi", „totul e în neclintire, fără viaţă, fără glas", apa e „închegată" în râuri, „cu o zale argintie" se îmbracă pământul... O reverie, cum spune Bachelard, *pietrifiantă*, *o poetică a imobilităţii* putem desprinde din aceste versuri „îngheţate", ele însele într-o retorică impecabilă. Însă tot Bachelard observă că imaginaţia frigului este foarte săracă în literatură. Metaforele rigidităţii şi ale imaculării capătă, de regulă, sensuri morale: „Pourquoi cette pauvreté? C'est sans doute parce qu'il n'y a vraiment pas dans notre vie nocturne un réel onirisme du froid, comme si l'homme qui dort était vraiment inconscient du froid. Quand il m'arrive en rêve de boire du vin, il ne sent rien, il n'a point de goût, et, horreur pour un Champenois, le vin qu'on boit en rêve est *chambré*. Il est tiède – naturellement – comme du lait. Dans les rêves on n'arrive pas à boire frais. Dans la vie éveillée, il est très rare que le froid soit conçu comme une *valeur*. Il est donc bien rarement une substance. Les corps chauds passent pour des corps enrichis, pour des corps qui ont reçu un supplément de *substance*. On donne plus difficilement une positivité au froid"*.

---

* *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, 1948, pp. 228-229.

Pastelurile lui Alecsandri sunt ieşite din starea de veghe. Viziunea onirică – operă a vieţii nocturne – este la el aproape inexistentă. Frigul nu-i, cu toate acestea, o metaforă morală în poemele de acum. Este, cum s-a dovedit de către toţi comentatorii poeziei, o metaforă mai degrabă de ordin pictural, deşi culoarea versurilor este slabă, stereotipă (iarna domină *albul*, primăvara *verdele*). Uneori această stereotipie a culorilor este de mare efect. *Pohod na Sybir* este un puternic poem în tonuri bacoviene. Apare, aici, poate pentru prima oară cu mai mare subtilitate estetică în poezia română, ceea ce Bachelard numeşte maniheismul culorilor. *Plumbul întunecos* al cerului, *coloana funerară*, osândiţii cu *vinetele* lor feţe contrastează cu albul indiferent al zăpezii. Apar, în fine, şi *vulturii* ce dau roată, prin văzduh, *falnicei grămade*. O profunzime a imaginaţiei, o dialectică a nuanţelor pe care Alecsandri le atinge rar :

„Palid convoi, perdut, uitat,
Coloana funerară
Ea poartă-n frunte un stigmat.
.....
Convoiu-ntreg, nedeslipit,
Îngenunchind se lasă
Pe câmpul alb şi troienit
Sub negura geroasă,
Şi stă grămadă la un loc,
Fără-adăpost, nici foc.
.....
Treptat, omătul spulberat
Se-ntinde ca o mare,
Şi creşte, şi sub el, treptat,
Convoiu-ntreg dispare,
Şi-n zori tot câmpu-i învălit
C-un giulgiu nemărginit...".

Reveria pietrifiantă se deschide, aici, spre un simbolism remarcabil al culorilor.

Al doilea peisaj este mai variat şi, din punctul de vedere al imaginaţiei, mai productiv. Reveriei pietrifiante, poeticii imobilităţii, terorii de frig li se substituie în *Pasteluri* un peisaj feeric. Din spaima faţă de forţele dezlănţuite, poetul trage un profit estetic şi profitul ia forme euforizante.

Iarna decorează somptuos natura, plopii se transformă în candelabre enorme, gerul pune la streşinile casei „o ghirlandă de cristaluri", lunca e pudruită „cu mărunt mărgăritar", arborii ning „steluţe", la ferestre apar „crini şi roze de zăpadă" etc. Sunt imagini ale strălucirii şi ale adoraţiei. Teroarea de elementele borealice a stimulat o veritabilă *reverie cristalizantă* :

„Fumuri albe se ridică în văzduhul scânteios
Ca înaltele coloane unui templu maiestos,
Şi pe ele se aşază bolta cerului senină,
Unde luna îşi aprinde farul tainic de lumină.

O ! Tablou măreţ, fantastic ! ... Mii de stele argintii
În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii.
Munţii sunt a lui altare, codrii – organe sonoare
Unde crivăţul pătrunde, scoţând note-ngrozitoare.

Totul e în neclintire, fără viaţă, fără glas ;
Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă – nici un pas ;
Dar ce văd ? ... în raza lunei o fantasmă se arată...
E un lup ce se alungă după prada-i spăimântată ! ".

Alecsandri dă *strălucitorului* din natură şi un sens *monumental*. Un templu nemărginit în care ard mii de făclii, munţii ca nişte altare colosale, codrii transformaţi într-o orgă uriaşă („organe sonore"), luna ca un far tainic – iată reprezentările acestei sete de monumental pe care G. Călinescu o considera (în *Domina bona*) ca fiind caracteristică pentru scriitorul român. La Alecsandri latura decorativă a lucrurilor nu este niciodată ignorată. *Templul* său este îmbrăcat în lumini de intensităţi diferite. Universul în totalitate este valorizat acum prin capacitatea lui de a produce strălucire. Luna luminează ca un far tainic *tabloul măreţ, fantastic*. Soarele este, într-o oră a zilei, „rotund şi palid", apoi, când ninsoarea încetează, „doritul soare" apare şi „străluceşte şi desmiardă oceanul de ninsoare". Plopii pierduţi în clăbuci albi de fum se topesc în zare, în timp ce fulgii „zbor, plutesc în aer ca un roi de fluturi albi" etc. Feericul acesta când grandios, când miniatural tinde să capteze o undă cosmică. În poetul înspăimântat de tulburările materiei se aprind, sub inspiraţia iernii, o fantezie care bate departe. Fantezia depăşeşte, aici, hotarele şi înfrânge teama de nemărginit. *Reveria pietrificantă* şi *reveria cristalizantă* se unesc într-o *reverie a monumentalului strălucitor* cu vaste deschideri spre universul mare.

Frigul provoacă, în planul imaginarului, două figuri: una a retragerii, a solitudinii tihnite, alta a plutirii, evaziunii sub forma plimbării. Pentru cea dintâi caracteristică este imaginea *cabinetului* (iar în interiorul cabinetului imaginea ocrotitoare, stimulativă a *focului*), pentru cea de-a doua este imaginea *saniei uşoare*. Cabinetul este, cum am discutat deja, un spaţiu ocrotitor şi un cronotop al literaturii*.

Locul lui este luat, în *Viscolul*, de „o căsuţă drăgălaşă cu ferestrele lucind". Aici călătorul urmărit de viscol află dulcea, zâmbitoarea „ospeţie". *Focul* este simbolul ambivalent al acestui adăpost: este un combustibil şi, în acelaşi timp, o sursă de lumină. Când iarna vine călare pe crivăţ, vântul şuieră prin hornuri, boii rag, câinii latră... omul se retrage spre acest obiect ocrotitor şi luminos („omul, trist, cade pe gânduri şi s-apropie de foc").

Succedaneu al soarelui, *focul* mai are o funcţie stimulatorie: provoacă meditaţia şi eliberează imaginaţia... El face ca singurătatea să fie agreabilă, retragerea să fie productivă. „Tovarăş mângâios", vesel, focul intră în categoria obiectivelor securizante. Este, împreună cu lampa, cadrele aurite, ceaiul aromat, şi un stimulent al scrisului. Focul face, prin tripla lui determinare, ca solitudinea să devină dintr-o figură a dezolării, închiderii o *figură a intimităţii fecunde* (în planul imaginarului).

Mirajul din natură, monumentul sclipitor, pustietatea albă stimulează însă şi altă reacţie a sensibilităţii: dorinţa de plutire pe oceanul de

* În articolul *Poezia recluziunii* (*Teme*, C.R., 1975), N. Manolescu notează în acelaşi sens: „în *Serile la Mirceşti* [...] Alecsandri evocă, mai pe faţă ca oriunde, intimitatea domestică, euforia la gura sobei, meditaţia la masa de scris. Elemente ale liniştii şi fericire rurală? Desigur. Dar mai important mi se pare alt lucru, şi anume sugerarea, de la început, a unei rupturi între spaţiul naturii şi spaţiul imaginaţiei [...] Lirismul *Pastelurilor* provine din emoţia recluziunii, nicidecum din contemplaţia naturii".
Valeriu Cristea face în vol. *Spaţiul în literatură* (C.R., 1978, pp. 173-175) o analiză foarte fină a aceloraşi *Pasteluri*, descoperind în ele un „compartiment de lux al spaţiului domestic", un spaţiu al „intimităţii ocrotitoare". „Alecsandri – zice criticul – ştie totul despre dialectica sentimentului de securitate în risc. Pentru a crea o atmosferă de intimitate asigurată, de norocos refugiu trebuie întreţinut nu numai focul în sobă. Trebuie întreţinută în permanenţă şi conştiinţa dezastrului natural de afară". Criticul surprinde imagini ale spaţiului închis şi la alţi poeţi români: Eminescu, Bacovia, Philippide, Şt.O. Iosif...

zăpadă. Cerul scitic, care-l alungase pe poet în solitudinea biroului, protejează acum o evaziune voioasă:

„Gerul aspru şi sălbatic strânge-n braţe-i cu jălire
Neagra luncă de pe vale care zace-n amorţire;
El ca pe-o mireasă moartă o-ncununã despre ziori
C-un văl alb de promoroacă şi cu ţurţuri lucitori –
.....
Gerul dă aripi de vultur cailor în spumegare
Ce se-ntrec pe câmpul luciu, scoţând aburi lungi pe nare.
O! tu, gerule năpraznic, vin, îndeamnă calul meu
Să mă poarte ca săgeata unde el ştie, şi eu!".

Nota dominantă a acestui spaţiu deschis este exuberanţa. În locul vuietului înfricoşător al crivăţului se aude acum clinchetul clopoţeilor. Natura e din nou primitoare, spiritul se vindecă de melancolii:

„Caii scutură prin aer sunătoarele lor salbe
Răpind sania uşoară care lasă urme albe.
Surugiul chiuieşte; caii zboară ca doi zmei
Prin o pulbere de raze, prin un nour de scântei".

O reverie a alunecării şi o figură a beatitudinii se prefigurează aici. *Sania* este instrumentul acestei noi euforii. *Sania uşoară* are un statut dublu: este un *vehicol* agreabil, comod şi, totodată, un *cuib*, un mic spaţiu intim, ocrotitor:

„Zi cu soare, ger cu stele... Hai, iubită la plimbare.
Caii muşcă-a lor zăbale, surugiul e călare;
Săniuţa, cuib de iarnă (s.n.), e cam strâmtă pentru doi...
Tu zâmbeşti?... Zâmbirea-ţi zice că e bună pentru noi".

Acest cuib de iarnă reprezintă o intimitate mobilă, euforizantă. Sania uşoară asigură legătura dintre cele două spaţii ale pastelurilor. Este agentul a două dorinţe, a două reverii: satisface voinţa de comoditate (securitate) a poetului şi, în acelaşi timp, nevoia de evaziune. În pustietatea, neclintirea iernii, *sania* este un semn al migraţiei reconfortante.

*

Alecsandri găseşte energii proaspete să celebreze apariţia luminii şi renaşterea naturii. Alt sentiment de beatitudine, de plenitudine absolută :

„Ah ! iată primăvara cu sânu-i de verdeaţă !
În lume-i veselie, amor, sperare, viaţă,
Şi cerul şi pământul preschimbă sărutări
Prin raze aurite şi vesele cântări ! ".

În poeme năvălesc vieţuitoarele, intră vijelios ierburile şi arborii, spaţiul liric este acaparat de pardoşii, tigrii, şerpii gigantici, de elefanţii şi de celelalte „feare-ncrustate" de la India Brahmină. Râurile Asiei, valea Caşmirului, mândra insulă a Ceylonului, lacul Ciad şi munţii Lunii cu îngrozitorul Pustiu, Nilul Alb la care se închină un popor negru şi alte misteruri ale Africii sunt evocate într-un singur poem. O adevărată explozie de elemente, o geografie fabuloasă, o deschidere enormă a imaginaţiei. Locul *focului* este luat de *mândrul soare* :

„În tine cred, o ! soare, de tine-mi este dor,
Prin tine cunoscut-am văpaele iubirei,
Cu tine-am fost tovarăş pe calea fericirei,
În tine-am sorbit viaţa, în tine vreau să mor ! ".

Soarele, invocat des, primeşte toate atributele de preţ. E *falnic*, e *dulce*, voios, rolul lui este să dea *lumină* şi *căldură*, două dintre condiţiile fecundităţii. Toate imaginile din *Pastelurile* primăverii şi verii nuanţează această pregătire pentru facere. O vastă figură a fecundităţii se profilează : lumina devine *caldă*, câmpia scoate aburi, pâraiele se umflă, mugurii se desfac, lunca „clocoteşte" de seve regeneratoare. Elementele materiale nu-şi pierd, în acest obscur proces al creaţiei, *strălucirea* şi *limpiditatea* : pâraiele sunt „cristaline", aerul e „viu şi proaspăt", „valuri limpide de aer" trec deasupra luncii, iarba coaptă, mustoasă „străluceşte", norii sunt „albi, uşori, mărunţi". O furtună pe cerul primăverii se aude ca o „veselă fanfară" (*Tunetul*), natura, în genere, este în sărbătoare şi viaţa, ca să fie frumoasă, trebuie să fie *lină*. O exaltată *urare* însoţeşte aceste privelişti : „La răsărit urare ! urare la apus ! "...

Alecsandri redescoperă, odată cu venirea primăverii, ceasornicul naturii şi manifestă o egală bună dispoziţie dimineaţa, în „faptul zilei" ori noaptea. Se prefigurează, întâi, în *Pasteluri* un *poet al matinalului* :

„Ziori de ziuă se revarsă peste vesela natură,
Prevestind un soare dulce cu lumină şi căldură.
În curând şi el apare pe-orizontul aurit,
Sorbind roua dimineţii de pe câmpul înverzit."

(*Dimineaţa*)

„Aburii uşori ai nopţii ca fantasme se ridică
Şi, plutind deasupra luncii, printre ramuri se despică.
Râul luciu se-ncovoaie sub copaci ca un balaur
Ce în raza dimineţii mişcă solzii lui de aur."

(*Malul Siretului*)

„Vânătorul pleacă grabnic la a ziorilor ivire,
Şi pe soare, falnic oaspe, îl salută cu iubire.
Lumea veselă tresare, mii de glasuri sunătoare
Celebrează însoţirea naturei cu mândrul soare.

Valuri limpide de aer, ca o mare nevăzută,
Trec alin pe faţa lumii şi din treacăt o sărută.
Pe câmpia rourată pasul lasă urmă verde,
Ce-n curând sub raza caldă se usucă şi se perde."

(*Vânătorul*)

Şoapta nopţii se aude suspinând încetişor ;
Arborii prin întuneric dau un freamăt sunător,
Şi deodată Aurora se iveşte radioasă,
Ca un ochi ce se deschide sub o geană luminoasă."

(*Puntea*).

Imaginile nu sunt prea variate : *dimineaţa* este o trezire veselă a naturii, renaşterea este rezultatul însoţirii dintre soare şi pământ. Alecsandri patetizează : mii de glasuri „celebrează însoţirea naturei cu mândrul soare", verginile intră în apa proaspătă, soarele se înalţă de trei suliţi pe „cereasca mândră scară" şi absoarbe roua de pe ierburi... Clasicizând, alegorizând, poetul aduce în vasta scenă lirică pe radioasa Aurora care – „dulce, veselă, rozie, scumpă ca un vis iubit" – zboară peste lume şi dă sfaturi bune unei copile triste. Nu se configurează, din aceste imagini comune, o figură poetică specială, o formă memorabilă a sensibilităţii. O *urare* ce nu implică prea mult imaginaţia în materie. Obiectele reale, mai numeroase decât în alte poeme, nu indică o preferinţă, un ataşament, o asumare revelatoare. Din câteva detalii (*aerul viu şi proaspăt*, *valurile*

limpide din văzduh, *nourii uşori*, *albi*) am putea la rigoare deduce un *simţ al volatilităţii*, lângă acela, mai substanţial liric, *al transparenţei* şi *al strălucirii*. Materia respiră prin aburii calzi ce se pierd în văzduh. Lumina pluteşte peste pământul reîntinerit, roua se evaporă, peste lucruri calde, încă o dată, „un râu falnic de lumină". Matinalul din natură (primăvara însăşi fiind o dimineaţă a naturii) este văzut de Alecsandri ca o *desprindere* de inerţia nopţii şi, în genere, o eliberare (care ia forma *vaporizării*) de inerţia materiei.

Spaţiul liric se deschide, în orice caz. Primeşte *oaspeţi*. Natura redevine simpatică, receptivă, loc agreabil de plimbare. Promenada (micul voiaj liric) este o anticipaţie, o promisiune a călătoriei la care poetul a visat, iarna, în intimitatea cabinetului.

*

Lui Alecsandri îi place să iasă şi „în faptul zilei". Contemplaţia este mai activă, intimitatea cu lunca mai puternică decât oricând. Materia – în clocotul vitalităţii – „fură" gândurile. După un tipar romantic cunoscut, Alecsandri merge în natură ca să viseze. Visurile sunt întăritoare, natura respiră calm, reveria lunecă graţios deasupra lucrurilor înfrăţite. O nouă *reverie a intimităţii*, în mişcarea de data aceasta a naturii, se distinge:

„Eu mă duc în faptul zilei, mă aşez pe malu-i verde
Şi privesc cum apa curge şi la cotiri ea se perde,
Cum se-schimbă-n vălurele pe prundişul lunecos,
Cum adoarme la bulboace, săpând malul năsipos.

Când o salcie pletoasă lin pe baltă se coboară,
Când o mreană saltă-n aer după-o viespe sprinteioară,
Când sălbaticele raţe se abat din zborul lor,
Bătând apa-ntunecată de un nour trecător.

Şi gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale
Cu cel râu care-n veci curge, făr-a se opri din cale
Lunca-n giuru-mi clocoteşte; o şopârlă de smarald
Caută ţintă, lung la mine, părăsind năsipul cald".

Contemplaţia, promenada nu tulbură în nici un fel dialectica armoniei naturale. Omul nu strică simetriile naturii îmblânzite. Ea este un adăpost sigur, un spaţiu (cum se sugerează într-un poem erotic) de desfătări

sublime. Natura, în totalitate, a devenit un imens *cuib* în care se pregăteşte rodul:

„Tot ce simte şi viază, feară, pasere sau plântă
În căldura primăverii naşte, saltă, zboară, cântă.
Omul îşi îndreaptă pasul către desul stejăriş.
Unde umbra cu lumina se alungă sub frunziş.

El se duce după visuri; inima lui creşte plină
De o sacră melodie, melanholică, divină,
De o tainică vibrare, de-un avânt inspirator
Ce-i aduc în pept suspinuri şi-n ochi lacrimi de amor.

Este timpul renvierii, este timpul rennoirei,
Ş-a sperărei zâmbitoare, ş-a plăcerei, ş-a iubirei.
Paserea-şi găteşte cuibul, floarea mândrele-i colori,
Câmpul via sa verdeaţă, lanul scumpele-i comori".

Alecsandri înfăţişează şi altfel, mai direct social, această pregătire de rod. El celebrează „sfânta muncă de la ţară" – „izvor sacru de rodire" –, dulcea înfrăţire – cum zice tot el – dintre om şi pământ (*Plugurile*, *Sămănătorii*, *Rodica*, *Secerişul*, *Cositul*). Sentimentul de *natură lucrată*, *însufleţită* se întăreşte prin aceste scene câmpeneşti. Lirismul devine idilic şi etnografic. Totuşi idilismul, reproşat poetului în diverse chipuri, nu distonează cu atmosfera generală a *Pastelurilor*, pregătirea pentru sărbătorile naturii, unirea mistică dintre soare şi pământ, procesul fecundităţii, integrarea elementului uman (într-un chip, e drept, decorativ!) în ritmurile cosmice ale materiei etc.

*

Alecsandri cântă, ca toţi poeţii romantici, umbrele nopţii, fără însă un simţ deosebit al fantasticului. Noaptea lui este un vast tablou animat: insule de nori, foc tainic pe deal, adunare – în jurul lui – de păstori, împresurare liniştită, răcoroasă a lucrurilor. Elementul nocturn este, cel puţin în *Pasteluri*, sărac. Imaginaţia surprinde doar somnul nepăsător al firii: „Acum însă viaţa-i lină; ţara doarme-n nepăsare", dulcea (iarăşi *dulcea*) amorţire, freamătul stins al vieţii, căderea văpăilor reci ale lunii (în *Legenda rândunicăi*):

„Visează luna-n ceruri! ... sub visul cel de lună
Flori, ape, cuiburi, inimi visează împreună.
Nici o mişcare-n frunze, şi nici o adiere
Nu tulbură în treacăt a nopţei dulci mistere.
Albina doarme-ascunsă în macul adormit,
Bătlanul printre nuferi stă-n labă neclintit,
Şi raza argintie din stele deslipită
Căzând, săgeată lungă, prin umbra tăinuită,
Se duce de aprinde văpăi tremurătoare
În albele şiraguri de rouă lucitoare".

Alecsandri a fixat şi momentul *înserării*, legându-l, invariabil, de eros. E „ceasul dumnezeiesc" al iubirii, ora tainicelor plăceri. Fantezia adună, în sprijinul acestui sacru moment, luminile şi parfumurile a două teritorii:

„Era blânda oră a blândelor şoapte,
Când nu mai e ziuă şi nu-i încă noapte.

Pământul şi cerul, ca doi fraţiori,
Îşi dau sărutare prin stele şi flori.

Şi-n aer parfumul a florilor dalbe
Plutea cu lucirea steluţelor albe...".

Nu e vorba, propriu-zis, de un *peisaj*, ci de o reverie a intimităţii la cumpăna dintre două stări ale luminii: lumina stinsă a *soarelui* şi lumina *stelină*. E un moment de pace, de împăcare între lucruri, un scurt răstimp, în fine, în care cerul şi pământul se întâlnesc:

„În scurtele restimpuri când soarele declină
Şi noaptea-şi pune stema feerică, stelină,
E un moment de pace în care, neoprit,
Se perde doru-n umbra amurgului mâhnit.

Atunci zăreşte ochiul minunile din basme,
Acele legioane de tainice fantasme
Care-ntre zi şi noapte apar în loc oprite
Cu mantii lungi şi albe de-a lungul înălite".

Toate momentele sunt euforice pentru Alecsandri, orice ceas are partea lui de *dumnezeire*, când natura trăieşte sub regim solar. Noaptea nu-i decât o scurtă odihnă. Pământul intră atunci sub vraja luminii stelare şi poetul găseşte argumentele necesare pentru a exprima starea lui de încântare.

Romanticii pândeau şi momentul altei cumpene (*miezul nopţii*) pentru a coborî în inima fantasticului negru. Alecsandri nu-i ocoleşte nici el, deşi nu manifestă un interes special pentru tenebrosul, miticul din natură. În *Doina*, unde se inspiră mai direct din mitologia populară, apar câteva scene de vrăjitorie neagră. Baba Cloanţa duce în spate pe Satan şi codrii clocotesc de un lung hohot. Satan urlă furios, şi la urletul lui:

„Mii de duhuri ies la lună
Printre papură zburând...".

Strigătul de ziuă al cocoşului pune capăt acestei goane înfricoşătoare. Macabrul, demoniacul se termină în grotesc: Satan şi jertfa lui, baba, se aruncă în „băltoiul mucezit"...

Strigoiul din alt poem este un flăcău care, neascultând de glasul *blândei copilie*, a plecat „pe la ceasul doisprezece" şi a căzut în prăpastie dimpreună cu calul său alb. Este concentrată şi deconspirată, aici, o legendă. Poetul descrie cu oroare locul blestemat:

„În prăpastia cea mare
Unde vântul cu turbare
Suflă trist, înfricoşat..."

şi dă sfaturi călătorului imprudent:

„Călător nenorocit,
Fugi de-acele căi pocite...".

Un tablou mai substanţial nocturn aflăm în *Noaptea Sfântului Andrii* din ciclul *Mărgăritărele*. Descoperim un Bolintineanu mai puţin nebun, un Eminescu fără metafizică: vântul suflă turbat, stejarul se despică, luna se îngălbeneşte, bufniţele ţipă, lupii urlă cu ochii aţintiţi la lună, câmpul geme, arama rece din turn bate miezul nopţii... *Strigoimea*, sub ochiul marelui Satan, încinge o horă lângă turnul creştinesc. Din morminte ies sufletele blestemate:

„Acum, iată, pe mormânturi,
Clătinaţi, bătuţi de vânturi,
Toţi strigoii s-au lăsat.
Aşezaţi într-un rond mare,
Adânciţi în întristare,
Pe secriu-şi fiecare
Oasele-şi a rezemat".

Strigoii sunt foştii despoţi, vânzători de ţară, demnitari lacomi... *Glasul ceresc* intervine şi pune capăt adunării sinistre, iar focul *dumnezeiesc* trece şi purifică păcătoasele locuri.

Fantasticul lui Alecsandri nu e pur. El exprimă, de regulă, o morală. Strigoii sunt produse ale păcatului. Discursul fantastic ascunde (în *Strigoiul* cel puţin) şi un discurs patriotic, cu o mică notă profetică. În *Grui Sânger* aflăm descrierea *orei de mister şi de groază*, cu mijloacele lirice ale epocii:

„E ora de mistere, de groază şi de şoapte
Când trec fiori în aer şi demoni roşi în noapte;
Când umbra trădătoare aşează pe sub maluri,
Prin unghiurile casei, prin guri de văi, pe dealuri,
Prin codri, prin ruine de veche monăstire,
Pe naltele clopotniţi, prin negre cimitire
Fantasme tupilate, vedenii mari, tăcute,
Ce stau ca nişte visuri din ochi nedispărute,
Şi astfel, locuită de umbre, noaptea pare
Mută de groază, rece şi fără răsuflare.
E ora de uimire, când Codrul-fără-viaţă
S-arată mai sinistru prin văi de oarbă ceaţă
Şi scoate-un aspru vuiet ce-nsuflă oţerire,
Ducând în lume, tainic, o cruntă prevestire.
Tot omul fuge, toată făptura se ascunde...".

Este un peisaj în peisaj, o reverie lipsită de obişnuitul farmec interior. Fără adeziunea poetului, peisajul este însă mai puternic liric, *farmecul* mai convingător. Descripţia începe cu elemente generale de decor (*nalte clopotniţi*, *negre cimitire*, *fantasme tupilate*, *vedenii mari*, *tăcute*), acelea pe care le folosesc toţi poeţii romantici când e vorba să sugereze infernul materiei. În acest cadru de tenebre, Alecsandri introduce *peisajul* său liric, caracterizat admirabil printr-o dublă opacizare a

elementelor: „văl de oarbă ceaţă", „negru întuneric", „aspru vuiet"... Dublarea imaginii (pleonasmul) este una dintre formele prin care imaginaţia încearcă să stăpânească obiectele şi să impună frumuseţea lor. „Fără pleonasm, nu există frumuseţe, scrie Bachelard în *La terre et les rêveries du repos*, frumuseţea se bucură fără încetare de pleonasmele sale". Multiplicarea imaginii conduce spiritul spre substanţa arhetipală.

Fără a fi de nuanţă onirică, reveria lui Alecsandri atinge rareori această substanţă primordială. *Oarba ceaţă* poate fi un simbol al haosului iniţial. Însă Alecsandri rămâne ataşat, cum am dovedit până acum, de lumea vizibilă, controlabilă a elementelor şi, mai ales, de retorica acestor elemente. Există întâi *literatura* şi după aceea vine *materia*. Îndată ce literatura se instalează în materie, spiritul liric îşi creează propriul spaţiu, propria intimitate materială. Nu este prea greu, pentru că de la început lucrurile sunt favorabile. O relaţie de intimitate leagă pe poet de obiecte. O intimitate ce se deplasează uşor spre *adoraţie*, *sacralizare*. A construi în orice lucru un *cuib* este preocuparea lui Alecsandri. De aici un lung şir *de figuri ale intimităţii şi ale euforiei*. Lipsindu-i funcţia onirică, imaginaţia nu caută alte planete. Visele lui Alecsandri sunt, în fapt, circumscrise unei realităţi determinabile. Poetizează, de regulă, o stare de existenţă fără să strice în vreun fel oarecare coerenţa existenţei. Sunt vise fără substanţă onirică. Un exemplu avem în poemul intitulat chiar *Visul* (ciclul *Suvenire*) unde se povesteşte, coerent şi cu imagini dintre cele mai banale, întâlnirea cu trei fecioare albe, simboluri ale iubirii ademenitoare. Ele promit „veselii sfinte", apoi sar „răpide" în aer şi se fixează, ca trei steluţe, pe cer. Caracterul alegoric al poemului este evident. Peisajul nu trece de obişnuitele determinări:

„Era o câmpie lungă şi tăcută,
Lungă ca pustiul, ca moartea de mută"...

Alecsandri propriu-zis nu visează. Reveria lui e leneşă. Scopul ei este *să seducă*, nu să disloce elementele materiale. Să le seducă pentru a ajunge mai repede la *cuibul* ocrotitor şi a intra în acea stare de comodă beatitudine la care poetul năzuieşte mereu.

*

Este aproape imposibil de a descoperi în erotica lui Alecsandri o figură specială a spiritului, o atitudine care să implice mai profund

sensibilitatea lui. Călinescu o găsea, de altfel, „senzuală şi zaharată", iar Şerban Cioculescu „înecată în dulcegărie". Al. Piru, dintre comentatorii mai noi, pune oarecare preţ pe reflecţiile melancolice şi patetismul echilibrat din *Lăcrimioare*. Adevărul e că Alecsandri este în erotică un liric fără imaginaţie. Mai viu, esteticeşte, decât poeziile lui de dragoste este *Jurnalul* citat, în care transpar exaltarea şi teama obscură de moarte. Poeziile sunt pline de îngeri şi feţe de crin dalbe şi gingaşe. Nici vorbă de senzualitate. Erotica lui Alecsandri este enervant *îngerească*. Am putea reconstitui un portret feminin care nu diferă în esenţă de portretul romantic cunoscut. Lipseşte lui Alecsandri doar acea ardoare dezechilibrantă a pasiunii pe care o aflăm la Bolintineanu, poet cu mijloace estetice mai reduse decât ale lui. Femeia lui Alecsandri este blândă, rumenă, albă şi sprintenă:

„Albă ca o lăcrimioară,
Dulce ca o primăvară,
Era sprintenă, uşoară
Ca un pui de căprioară.
Trupuşoru-i gingăşel
Părea tras printr-un inel!
Nici micuţă, nici năltuţă,
Numai bună de drăguţă,
S-o tot strângi la pept cu foc
Şi să-ţi fie de noroc!
Ochişorii săi căprii
Trezea lumea-n veselii.
Perişoru-i aurel,
Ca mătasea subţirel.
Trăgea ochii tot la el...".

Pentru a marca natura serafică a femeii, poetul variază *dalbă* şi *sprintenă* cu *dălbioară* şi *sprinteioară*. Foloseşte, în acest sens, procedeul agasant al diminuării. Lăsând deoparte chestiunea valorii, am putea deduce din acest procedeu o figură a erosului: aceea a *dematerializării* şi *miniaturizării*. Frumuseţea, ca să fie autentică, trebuie să fie aeriană şi gingaşă. Alecsandri găseşte repede soluţia (în spiritul, de altfel, al romantismului) făcând femeia *înger*, „frumoasă îngerelă cu albe aripioare". Un „înger cu aripioare", un „dulce înger de blândeţe", o „gingaşă lumină", un „îngerel", un „dulce înger luminos", mărind nota de suavitate prin

dublarea atributelor sau diminutivarea lor. Nu simplu *înger*, ci *îngerel*, *dulce înger luminos*, *dulce înger de blândeţe*. Un cumul de suavităţi care îndepărtează orice sugestie de corporalitate. Femeia din poezia agasant galantă a lui Alecsandri este o fiinţă coborâtă din cer („fiică a luminii sosită de la cer"). Rostul ei este să fie adorată şi să producă mulţumire:

„Orice te zăreşte e mulţumit de viaţă".

Barthes spune că adorabilă „est la trace futile d'une fatigue qui est la fatigue du langage. De mot en mot, je m'épuise a dire autrement la même de mon Image [...] Ayant atteint le bout du langage, là où il ne peut que répéter *son dernier mot*, à la façon d'un disque enrayé, je me soule de son affirmation: la tautologie n'est elle pas cet état inoui où se retrouvent, toutes valeurs mêlées, la fin glorieuse de l'opération logique, l'obscène de la bêtise et l'exploration du *oui nietzschéen*!"*.

O figură, aşadar, a tautologiei şi a neputinţei limbajului de a exprima totul. O neputinţă ce exprimă, totuşi, o stare de fascinaţie, un refuz care sacralizează obiectul. Alecsandri n-are această sacră reţinere în faţa obiectului *adorabil*. El găseşte cuvintele, numai că ele se repetă şi nu părăsesc aproape niciodată sfera abstracţiunii. Cuvintele dematerializează imaginea. Fiinţa „albă şi serafică" pluteşte într-o indeterminare absolută. *Îngerul* n-are gen, *serafia* este o stare de beatitudine în care poftele trupului nu pătrund. Agresiunea instinctului se opreşte (se topeşte) în „raiul fierbintei sărutări". În rest, o castitate totală.

Erotica alecsandriană nu cunoaşte nici latura *demonică*. Îngerul nu formează, ca la Eminescu, un tandem cu demonul, adesea sub acelaşi chip. Puţinele poeme în care este vorba de *sburător*, de *duhul străin*, de *strigoi*, de iubirea dintre două fiinţe din lumi diferite nu sunt deloc demonice. Dragostea este manifestarea unei vârste şi Alecsandri n-a înfăţişat-o decât rareori şi superficial „bolnavă", agresivă, cotropitoare. *Copiliţa* (pentru care are predilecţie) este blândă şi neştiutoare de misterul pe care îl ascunde. Pasiunile se consumă în afara poemului. În poem e vorba doar de o fugă, o „hârjoană", de o plecare în codru. Sentimentul este privit dinafară, cu oarecare răceală. Noţiunea de lirică erotică „obiectivă" nu este, în cazul lui, nepotrivită. De la el s-a inspirat Coşbuc când a cântat ritualurile ţărăneşti ale dragostei.

---

* *Fragments d'un discours amoureux*, p. 28.

Alecsandri a înfăţişat, totuşi, şi femeia virilă. Fulga din *Dan, căpitan de plai* este tipul de femeie voinică, năprasnică la mânie, vitează, nelipsită, cu toate acestea, de obişnuitele calităţi ale feminităţii: gură rumioară, mers legănat de fecioară gingaşă, pielea albă... Fulga e o Ioana d'Arc a Moldovei:

„Frumos odor e Fulga! şi naltă-i e făptura!
Sub genele-i umbroase doi ochi lucesc ca mura,
Şi părul său de aur în creţuri lungi se lasă
Ca pe strujanul verde un caier de mătasă.
El are glas puternic în gură rumioară
Şi mers cu legănare de gingaşă fecioară.
Oricine-l vede-n soare cu peliţa lui albă,
Purtând la brâu un paloş şi pe grumazi o salbă,
Se-ntreabă: ce să fie, fecior de zmeu, ori fată?...
Iar când pe sub altiţa cămeşii înfirată
Zăreşte la lumină doi crini ieşiţi în undă,
Doi pui în neastâmpăr de lebădă rotundă,
Răpit de dor, el cade pe gânduri câte-un an!"...

Întorcându-ne la lirica obişnuită, observăm că punctul maxim al erosului alecsandrian este *beţia drăgăstoasă*:

„În beţia drăgăstoasă
Ochişorii-ţi strălucesc,
Obrajeii-ţi ruminesc,
Crinişorii-ţi înfloresc
De mă-mbăt şi mă uimesc...".

Uimire înseamnă, de bună seamă, *fascinaţie*. A privi este dorinţa cea mai mare a îndrăgostitului („Stai, ah! stai să te privesc"), a netezi părul îngerului este o voluptate nesperată, a sfârşi pe sânul fecioresc este un gând aproape mistic. Alecsandri vorbeşte, într-un loc, de caracterul divin al dragostei, în sensul spiritualismului medieval, zicând că „tot ce-nalţă şi preface pe om în Dumnezeu" vine de la dragoste. Niniţa deschide cu o zâmbire cerurile („mie ceriul mi-au deschis"). Este motivul pentru care, în *ora ferice*, în *minutul slăvit*, îndrăgostitul invocă şi obţine complicitatea astrelor. Este ideea pe care o exprimă lungul poem alegoric *Mărioara, Florioara*, unde Alecsandri concentrează toate simbolurile lui erotice:

„Două umbre adunate
Şi cu drag îmbrăţoşate,
Care lung se sărutau
Şi cu gura se-mbătau
Şi lumea-ntreagă-o uitau!
Iar când luna le videa,
De foc dulce s-aprindea
Şi la stele sămn făcea.
Stelele viu străluceau,
Pe rând toate se iveau
Şi de sus voios priveau
Cele umbre adunate
Cum sta dulce-mbrăţoşate,
Şi cu drag se sărutau,
Şi cu gura se-mbătau,
Şi lumea-ntreagă-o uitau!...".

Alecsandri aminteşte, aici, de un *străin*, un *ursit*, în alte poeme e vorba de mitul sburătorului şi de *dorul nemărginit*... Sunt miturile, conceptele, imaginile cu care el operează voind să prindă într-o definiţie acceptabilă o stare incomunicabilă. Baba Cloanţa recomandă Zamfirei să fugă de străinul mândru cu glasul dulce, dar fata nu ţine seama de avertisment şi iese în calea străinului (*Crai-nou*). Străinul e *Sburătorul*, cel care fură minţile fetelor şi dispare. Sentimentul de lâncezeală şi aşteptare, de suferinţă nedeterminată (pe care îl notează şi Heliade Rădulescu şi, mai târziu, Arghezi) trece peste pragul diminutivelor:

„Inima-mi jăleşte,
Dar nu ştiu ce vrea;
Nu ştiu ce doreşte
Inimioara mea.

Căci aude şoapte
Fremăte de zbor,
Ş-apoi blânde şoapte
Ce-i şoptesc din nor".

Crai-nou, *Sburătorul* şi alte poeme prefigurează mitul luceafărului, însă Alecsandri nu complică drama incomunicării şi n-o spiritualizează prea mult. Sburătorii iau chipurile voinicilor cu plete negre care răpesc

fetele din „lumea-ntunecată" şi se pierd cu ele în codru. „Acel duh ce-ades se leagă" de copila mândră şi-i provoacă o durere bucuroasă este repede şi fără regrete înlocuit. Numai în *Crai-nou* străinul lasă în urma lui un mormânt.

Răpirea şi dispariţia în codru constituie un motiv ce se repetă. La Alecsandri, motivul (dezvoltat în *Hoţul* şi *Domniţa*) n-are profunzimea metafizică pe care o aflăm în poezia lui Eminescu. E doar o invitaţie la o petrecere cu suspinuri şi lacrimi. Omul îşi îndreaptă paşii către „desul stejăriş" (*Lunca din Mirceşti*), chemat de o vibrare tainică, de o melodie divină, melancolică... Voluptatea se termină aici...

În *Steluţa*, *Emil*, *8 Mart*, care i-au adus lui Alecsandri reputaţia de mare poet al dragostei, tonul este mai intim, versul vorbeşte la persoana întâi. Se observă imediat întreaga *figuraţie îngerească*. Vorbind de multe misteruri, poemul este, în fapt, fără mister. Simpatia pe care o trezesc, totuşi, aceste versuri vine din faptul că ele ating o situaţie existenţială fundamentală. Oricât de schimbată ar fi sensibilitatea noastră estetică, nu putem rămâne indiferenţi la aceste lamentaţii:

„Tu, care eşti perdută în neagra vecinicie,
Stea dulce şi iubită a sufletului meu!
Şi care-odinioară luceai atât de vie
Pe când eram în lume tu singură şi eu!"

Sau:

„Sunt ore fericite, sunt tainice plăceri
Ce-n cumpăna vieţii plătesc ani de dureri!
Atunce falnic omul rădică a sa frunte
Şi-n ceruri cu mândrie aţintă ochiul său.
Fiinţa lui se-nalţă ca vulturul de munte,
Iubirea lui îl schimbă şi-l face Dumnezeu!
Atunci mai dulce steaua luceşte-n mez de noapte
Şi-n zori seninul pare mai vesel, mai curat!
Ş-a zilei mii de glasuri, ş-a nopţii mii de şoapte,
Îl proclamează-n fală a lumii împărat!
Sunt urme preţioase, sunt scumpe suvenire,
Ce-n suflet tipărite, ca el au nemurire!
Zadarnic timpul trece c-un zbor neobosit,
În sânul omenirei vărsând a iernii gheaţă;
Lumina lor iubită luceşte lin în viaţă

Precum un soare dulce în veci neasfinţit!
Aşa nu te vei stinge din minte-mi niciodată,
O! suvenir puternic de dragoste-nfocată!
O! timp ferice-n care minunea ce iubesc
M-au deşteptat în raiuri cu glasu-i îngeresc!".

Există un Alecsandri galant, monden, productiv autor de dedicaţii, versuri ocazionale trecute în albume. Dedicaţiile epuizează retorica luminii solare şi a florilor. Într-un loc (*Buchet*) aduce elogii calului favorit al domnişoarei Maria Docan, numită şi Miţica. Când e mai filozof, Alecsandri scrie despre dorul de pribegie şi laudă orele *dumnezeite* („Pe albumul domnişoarei Z."). Când albumul aparţine unei tinere mame, poetul face elogiul maternităţii:

„Alei, mândre sorioare!
Puteţi voi a-mi spune oare
Ce-i mai bun în astă viaţă
Ca iubirea de dulceaţă?
Ce-i mai sfânt şi mai alin
Ca mama cu prunc la sân?
Ce-i mai drag şi mai plăcut
Ca pruncuţul nou-născut?...".

Călătorind la Milano, dedică damelor italiene un poem în trei părţi (*Coroana vieţei*) în care aduce laude înfrăţirii dintre amorul delicat şi iubirea de patrie. Nimic, zice poetul, nu-i mai sublim, mai ferice:

„Decât sfânta legătură, decât sfânta înfrăţire
Ce uneşte-amorul gingaş cu a patriei iubire".

În altă parte, Alecsandri condamnă celibatul, deşi biografii lui semnalează faptul că poetul a trăit până spre bătrâneţe într-o convieţuire liberă. Este una dintre figurile *sociabilităţii*, frecvente în erotica alecsandriană. Iubirea tinde spre o *conjugalitate* tihnită şi ocrotitoare:

„Nemernic este omul ce n-a-ntâlnit pe cale
O gingaşă pereche în cursul vieţii sale!
Pe inima lui seacă, ruină părăsită,
Paingănul urzeşte o pânză încâlcită,
Prin care nu răzbate nici o simţire bună...
Ca racla ce-i deşartă, lăuntrul ei răsună!".

Alecsandri are, în fond, disponibilitate pentru toate situaţiile. Talentul său e pregătit să îmbrăţişeze mai multe cauze. Nu crede, în fond, că iubirea determină existenţa individului şi că tulbură în vreun fel oarecare viaţa universului. Numai Eminescu face din dragoste o forţă capabilă să mişte astrele. Alecsandri o priveşte ca un fenomen natural, capabil să producă durere sau beţie drăgăstoasă. Cel mai sincer el este în *idile*. Rodica este, în fond, arhetipul eroticii sale. Ea este simbolul jovialităţii şi al sănătosului realism al vieţii. Rodica este fata nubilă, dar poate simboliza şi freamătul materiei tinere. La celălalt capăt se află *Steluţa*: durerea ce se izbăveşte în poezie.

*

Ce înseamnă, încă o dată, pentru Alecsandri *a scrie*? Două lucruri în acelaşi timp: 1) *a intimiza*, a stăpâni şi ordona informul, haosul material şi 2) *a elibera* fantezia de strânsorile realului. Un refugiu, o solitudine fecundă şi, totodată, o expansiune în spaţiile reveriei, o acumulare de peisaje care se constituie într-un vast peisaj imaginar. Despre *figurile* acestui peisaj am vorbit. Mai trebuie spus ceva despre *peisajul retoricii* („Au paysage de la rhétorique pourrait corespondre alors une rhétorique du paysage" – Jean-Pierre Richard*). Alecsandri este, din acest punct de vedere, un om al epocii lui. Mai cult decât alţii, cu un simţ al limbii mai fin, temele şi mijloacele de a le sensibiliza nu diferă, însă, prea mult. Nici Alecsandri nu cunoaşte, de pildă, valoarea metaforei în poezie. Puţinele metafore („a nopţii regină", „fiori de gheaţă", „al nopţii negru sân", „cuibul graiului", „îngerul iubirei", „genii de spaimă", „plaiul dulcei tinereţi", „sânul nopţei", „plaiul nemurirei", „ocean de ninsoare"..., „raiul nălucirii" etc.) sunt din seria metaforelor numite de tropologi *in praesentia* sau din categoria *metaforelor tocite*, *stereotipe*** . Imposibil de determinat o predilecţie pentru un spaţiu semantic. Imaginile sunt *florale*, *astrale*, *ornitologice*, explicite mai totdeauna, vaporoase, convenţionale. Epitetul este *apreciativ*, *personificator*, *ornant*, *coloristic*, aşa cum îl aflăm şi la ceilalţi poeţi paşoptişti,

* *Études sur le romantisme*, Editions du Seuil, 1970, p. 192.

** Vezi în acest sens: Paula Diaconescu, *op. cit.*, pp. 66 *sqq*; Mihai Zamfir, „Retorica poeziei româneşti" în *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc (1830-1870)*, Ed. Academiei, 1976.

cu o mai mare, poate, frecvenţă la Alecsandri a valorilor plastice. Călinescu găsea, totuşi, prea simplificat elementul vizual în poezie: cerul e „albastru", câmpul este „verde" sau „alb" sau „negru" etc... Edgar Papu crede, dimpotrivă, că Alecsandri a inaugurat tehnica impresionistă în lirică: „primul exponent al impresionismului european în poezie, stil identificat ca atare sub specia instantaneului sugestiv, alcătuit din trăsături libere, «dezlegate» una de alta"*. Punctul de plecare ar fi, întâi, poezia parnasiană, pe care Alecsandri o relativizează, o „depietrifică" prin imagini discontinue şi, în al doilea rând, arta Orientului Extrem, redescoperită de către Europa occidentală la mijlocul secolului trecut. Din tehnica stampei, Alecsandri a luat, zice Edgar Papu, procedeul paralelismului sau al reverberaţiei (răsfrângerea obiectului într-o imagine pură, imaterială, cum ar fi, de pildă, umbra unui arbore în apă)...

Nu intră în acest studiu chestiunea priorităţii în poezie. Că Vasile Alecsandri este la curent cu poezia franceză şi că în călătoriile lui diplomatice sau în obişnuitele vacanţe europene intra în expoziţii nu mai încape îndoială. După 1860, când Alecsandri începe să publice *Pastelurile* sale, parnasianismul nu mai este o şcoală lirică în forţă. Apăruse Baudelaire şi oroarea faţă de „peisagiştii ierbivori" începuse să-şi facă loc. Impresionismul însuşi, în pictură, se revendică dintr-o prioritate a luminii şi natura este valorizată prin capacitatea ei „solară". Asta ar apropia pe liricul de la Mirceşti de impresionism, dar ce reprezintă, cu adevărat, *impresionismul în* poezie? Tehnica *umbrei* nu este nouă, *chinezeriile* pătrunseseră mai de mult în arta europeană, spiritualitatea medievală obişnuise creatorul cu ideea unui al doilea plan al lucrurilor, un plan pur, imaterial, mai aproape de esenţa prototipului. Romanticii foloseau, în sensul unui simbolism metafizic, *umbra* ca temă literară, iar imaginea umbrelei ca o răsfrângere a obiectului este curentă în poemele timpului. Deschid *Les contemplations* şi privirea-mi cade pe următoarele versuri:

„Te contemple; et, nos caresses,
Toute l'ombre nous le rend...".

Este o tehnică la mijloc? Tehnica vine din pictură? O inventează Alecsandri sau este un bun al timpului? Chestiuni ce se pot discuta, însă, mă întreb, cu ce câştig? În poezie contează totdeauna finalitatea

* *Din clasicii noştri*, Editura Eminescu, 1977.

poeziei. Inventată sau preluată, tehnica poemului nu poate fi judecată, în fond, decât în funcţie de ceea ce devine în poem.

Problema ce ne interesează este de altă natură : în ce măsură retorica exprimă o tendinţă a spiritului creator, o atitudine a imaginarului ? ! Toţi cei care au scris despre stilul poetului au remarcat, de pildă, predilecţia pentru comparaţiile sinecdotice şi metalogice şi tendinţa mai generală de a înnoi limbajul poetic prin valorificarea elementului popular. Au toate acestea o legătură cu sensibilitatea poetului, reprezintă ele o cale spre *cogito*-ul creatorului ? Metafora hugoliană, observă Jean-Pierre Richard, are în primul rând funcţia de a fixa şi de a etala „les glissements inquiétants [...] Elle légalise la métamorphose en l'arrêtant sur deux ou plusieurs termes dont la similitude, posée comme telle, garantit alors l'extériorité". Prin juxtapunerile ei brutale de termeni, imaginea hugoliană caută să surprindă „mişcarea oarbă a fantasmului", spune acelaşi critic. Dar Alecsandri ? La Alecsandri retorica nu e atât de originală şi nici atât de bogată. Stereotipiile ei fac dificilă cercetarea în această direcţie. Comparaţiile în stil popular (unele preluate direct din folclor) sunt abstracte şi dau acea impresie de indeterminare temporală şi spaţială specifică artei anonime. A compara impacienţa unei fete cu *vântul* ce zboară, cu *pasărea uşoară* şi *dorul ce omoară* (*Maghiara*) este a plasa subiectul într-un sistem de simboluri generale în care orice conotaţie a ideii dispare. Calul aprig ca un leu, calul negru *ca păcatul*, sânul dulce ca un crin, inima mândră ce saltă de emoţie *ca o fiară*, ochii mândri, rupţi din *rai*, dulci *ca soarele din mai* sunt imagini scoase dintr-un ritual. Obiectul liric trece prin acest ritual poetic, plin de formule gata făcute, şi iese eliberat de orice mister.

„Figura" spiritului trebuie căutată, atunci, în totalitatea acestor procedee, în efortul de adoptare a unei mitologii (populare şi romantice) şi a unei retorici care se interpune între simţuri şi obiectul liric. În primele cicluri (*Doine*, *Lăcrămioare*) tendinţa este cea semnalată înainte : o vagă sensibilizare a ideii, o măreţie abstractă a obiectului („falnic ca un stâlp de pară"), o *mitologizare* în care lucrurile aspiră la însuşirile lor arhetipale. În *Pasteluri* percepţia este mai directă şi, cum am dovedit, cu un mai mare efort de a intimiza obiectul. Obiectul este plasat într-un *peisaj*, peisajul într-un *tablou*, tabloul într-un *spaţiu* care intră de mai multe ori şi sub forme diferite în sfera imaginarului. Mijloacele de apropiere sunt mai variate (vizuale, auditive, olfactive, rareori tactile), dar că Alecsandri impune în lirica lui descriptivă un „stil senzorial",

cum s-a spus, este greu de susţinut. Imaginile vizuale, olfactive... nu trec nici aici de o anumită limită de abstracţiune şi stereotipie, rareori o pulsaţie, o nuanţă, o repetiţie indică un ataşament involuntar pentru o categorie de lucruri. Trebuie o mare perseverenţă şi inventivitate critică pentru a descoperi un subtext (un inconştient productiv) într-un text ordonat şi lustruit de un talent care se exprimă uşor, prea uşor.

Mai inventivă, cu o mai mare mişcare, în orice caz, este retorica în poemele epice. *Dumbrava roşie* este un model. Regăsim, aici, toate instrumentele retoricii romantice : antiteza, iubirea de eufonii, descripţiile grandioase, pânza epică vastă, o desfacere şi o restrângere ritmică a unghiului liric... Poemul (publicat în *Convorbiri literare*, 1872) începe cu povestirea unui vis (*Visul lui Albert*) într-un limbaj care epuizează nuanţele trufiei şi ale grandorii : *falnic*, *gigantic*, *imnător*, *un uragan de glasuri ce clocotea prin lume*, *trufaş*, *semeţ*, *uşor*... Cele opt părţi ale poemului au o desfăşurare epică prin alternanţă. După visul nesăbuit al craiului leşesc urmează prezentarea oştilor, cu insistenţă asupra simbolismului genealogiei („Toporski veteranul ce poartă barbă albă", „Zeiusko neîmpăcatul", „Biela cel nalt", Gorow şi Zablatovski...). Strălucirea personalităţii este completată de strălucirea armurii. Alecsandri exagerează aceste semne exterioare ale trufiei pentru a pune, prin contrast, în valoare eroismul simplu al taberei româneşti. Eminescu nu procedează altfel în *Scrisoarea a III-a*.

Urmează al doilea termen al ecuaţiei (*Ţara în picioare*), apoi poemul se întoarce din nou la tabăra leşească, revine la tabăra română şi rămâne aici două cânturi (al V-lea fiind dedicat lui Ştefan şi celebrului său discurs), pentru ca în următoarele două (*Asaltul* şi *Lupta*), când ritmul evocării se iuţeşte, privirea să treacă mai repede de la teză la antiteză şi invers, făcând naveta de la un câmp la altul. Ultimul cânt (al VIII-lea) elucidează legenda şi exprimă fără ocoluri morala poemului printr-un nou discurs (redus, aforistic) al lui Ştefan :

> „Aşa scrie românul a sale fapte mari,
> Cu feru-n brazdă neagră ! ... Românul astăzi are
> Pământul său drept carte şi pluguri cărturari...".

Simbolismului genealogic leşesc îi corespunde un simbolism al nobleţei moldave : Coman de la Comana „un uriaş de munte", Balaur de la Galu, Ciolpan din Pipirig (care) „râd şi de frigul morţii cum râd de-al iernii frig", Velcea „bastard lui Serpe"... O nobleţe a vitejiei şi a

simplităţii. Simetria între tabere este aproape perfectă: lui *Toporski*, veteranul armiei leşeşti, îi corespunde bătrânul *Cârjă*, înconjurat, ca şi cel dinainte, de feciori şi gineri... Ca să ridice pe unul, poetul nu coboară pe celălalt. Românul elogiază pe leah, leahul numeşte pe român „leu năpraznic", „minte înţeleaptă"... Bătrânii înţelepţi se dau la o parte, şi în luptă se avântă, acum, generaţiile tinere... Alecsandri arată o mare îndemânare în a sugera, prin recurenţa unui număr de vocale şi consoane, zăngănitul armelor sau trecerea tumultuoasă a oştirii. Iată un vers:

„Pământul ropoteşte sub tropot de copite..."

sau altul:

„Ce vuiet lung de care, ce tropot surd de vite...".

Tehnica antitezei duce la un fel de maniheism liric. *De o parte*: ambiţia neînfrântă a lui Albert, trufia militară a leşilor, armurile strălucitoare, orgia, dorinţa de expansiune, *de cealaltă parte*: mânie reţinută, simplitate, veşminte modeste, dialog în şoaptă... *Acolo* (în tabăra română): „misterul şi tăcerea" pădurii, „flăcări triste", lucirea, din când în când, a săbiilor, străfulgerarea ochilor mânioşi, jurăminte („dor crunt de răzbunare"), un umor discret în dialog, „hieroglife sfinte" brăzdate pe braţele şi pe piepturile luptătorilor. *Aici*: „mii şi mii de focuri" vesele, „zgomotul orgiei", fastul cortului regal, „duzini de candelabre", sticle cu vinuri spaniole şi calabre, un cerb de patru ani încins cu şiruri de fazani, două piramide de fructe aduse din Asia şi, peste tot, femei cu sânuri rotunde şi ochi „ce-noată-albaştri în galeşă văpaie". *Acolo* – austeritate, *aici* – desfătare, orgie sălbatică; *acolo* – oameni „tari de vână şi oţeliţi în foc", *aici* – juni magnaţi „pe perne de mătasă", moleşiţi de chefuri...; *acolo* – românii descântă topoarele, *aici* – leşii dezmiardă paharele şi trupurile femeilor; *acolo* – o pregătire aproape religioasă pentru o confruntare decisivă, reculegerea dinaintea posibilei morţi, *aici*:

„Aici beţii şi danţuri şi chiote voioase,
În fund suspinuri, vaiet şi plângeri dureroase!
Aici de pofte rele sunt ochii toţi aprinşi,
Acolo curge sânge, acolo-s ochii stinşi,
Căci astăzi celebrează lehimea-n sărbătoare
Victoria dorită a zilei viitoare!

Ostaşii pretutindeni formaţi în dese grupe
Frig boi întregi, rup cărnuri ca lupii flămânziţi,
Desfundă largi antale, beu lacom fără cupe,
Se ceartă, râd în hohot şi urlă răguşiţi.
Ca dânşii, câni de lagăr la praznic luând parte,
Schelălăiesc sălbatic, rod oasele deoparte,
În mijlocul orgiei turbate ce tot creşte;
Iar printre câni şi oameni pe iarbă stau căzute
Femei, prada orgiei, cu minţile perdute...".

Există, apoi, o dialectică a *semnelor* prevestitoare ca în epopeile homerice. Fatalitatea se anunţă la începutul poemului prin strigătul cobitor al buhei. Un glas profeţitor se aude şi în cântul al III-lea (acela ce înfăţişează banchetul teribil din tabăra leşească): e un glas din *umbra neagră*, adus de vântul nopţii care „vâjâieşte" lugubru (încă o antiteză la veselia ospăţului!):

„Orbi, orbi! la masa morţii voi vă mâncaţi comândul!".

Acelaşi glas „pierdut în umbră" mai strigă o dată:

„Orbi, orbi! moartea v-aşteaptă c-un ultim sărutat".

Sunt şi alte presimţiri ale sorţii, în stilul mentalităţii medievale, în stilul, totodată, al romanticilor care detectează sunetele misterului cosmic. Un trăsnet „bubuieşte" în ceruri şi-n cortul regal pătrunde, pedepsitor, furtuna, masa se răstoarnă, iar pe câmpuri, sub fulgere, „aleargă o nălucă". Năluca pare a fi Stropski, bufon din seria nebunilor shakespearieni. Cu privirea rătăcită, acesta avertizase pe Albert: „Deşartă-ţi cupa gios, Albert! de soarte rele ţi-e cupa otrăvită"...

Însă deasupra acestor semne, teze şi antiteze, desfăşurări ample de forţe ale retoricii, stă *soarele*, „cette fleur des splendeurs infinies" (Hugo, *Les contemplations*: *Unité*). În lumea de simboluri din poemul lui Alecsandri, soarele este marele arbitru cosmic. El se iveşte, întâi, la sfârşitul discursului rostit de Ştefan, ca o confirmare şi o făgăduinţă:

„Ş-un soare roş în ceruri deodată se iveşte".

Este exprimat în poem şi un concept moral, tipic medieval, privitor la *autoritate* şi *eroism*. Îl amintesc pentru că el angajează o retorică specifică, un mod de a defini liric o personalitate. Conceptul se bazează pe ideea de *datorie*, iar datoria este pusă sub semnul a două autorităţi:

autoritatea divină şi *puterea pământească*. Ostaşii lui Ştefan dau năvală în tabăra leşească strigând:

„Din cer ne vede Domnul, şi Ştefan ne priveşte".

Conceptul moral de eroism este întrupat de Ştefan şi pentru înfăţişarea lui poetul îmbracă veşmintele festive ale retoricii. Apariţia lui Ştefan în tabără este salutată ca o lumină izbucnită din zece mesteceni în flăcări. Intervin, apoi, comparaţiile luate din seria simbolurilor alpine:

„Ca muntele Ceahlăul din munţii din Carpaţi...".

Ştefan întruneşte o „triplă majestate": faima învingătoare (*vitejia*), splendoarea tronului (*puterea*) şi *înţelepciunea*. Alecsandri fixează un model pe care îl va relua în alte poeme: „dragostea (de) moşie", „erou plin de lumină", un soare splendid ce sparge negurile istoriei, „fiinţă – într-un cuvânt – de-o natură gigantică, divină". Este portretul moral şi fizic al eroului romantic, scăldat în lumini mistice. Discursul lui este, iarăşi, un model de retorică solemnă. Toate miturile istoriei sunt puse în mişcare, toate imaginile tăriei şi ale rezistenţei sunt convocate: „pardoşi de la Lipneţ", „vultani din Războieni", „zimbri fioroşi din codrii Racovii", „aprigi zmei din Soci, din Catlabuga...". Pardoşii, vultanii, zimbrii formează cu pieptul lor „un zid, hotar de ţară", sângele lor înroşeşte Nistrul, Prutul şi Dunărea...

După această *retorică a forţei*, urmează în abilul discurs o *retorică a suferinţei*: „ţara e-n nevoie", românii mor „sub chinuri", „fetele mor sub silă", „pruncii mor în sânuri", în zare ard sate, „feare dără nume ucid copii în faşe...". Cine face aceste fărădelegi? Urmează răspunsul şi, legat de el, o *retorică a identificării*: un portret al duşmanului, domn creştin, vecin neloial, smintit de un vis de mărire... Discursul se încheie cu un *jurământ* în care se reunesc toate forţele retoricii desfăşurate până acum. Ele duc spre simbolul sacrificiului: simbolul existenţei în libertate sau al morţii în demnitate. Propoziţii celebre:

„Cât va fi-n cer o cruce ş-un Ştefan pe pământ,
Nime nu va deschide Moldovei un mormânt!
Cât vor călca duşmanii în ţara de români,
Ei robi vor fi în ţară, dar vecinic nu stăpâni!
Decât Moldova-n lanţuri, mai bine ştearsă fie,
Decât o viaţă moartă, mai bine-o moarte vie!".

Discursul foloseşte aproape toate formele retoricii. Lipseşte doar invectiva, pe care o utilizează cu strălucire, în astfel de cazuri, Eminescu. Alecsandri o înlocuieşte cu moralismul lui grav.

Eticismul sever şi grandios stă şi la baza poemelor ocazionale din *Ostaşii noştri*. Modelul era mai vechi (*Sentinela română*, *Deşteptarea României*), în spiritul şi cu mijloacele lirice ale timpului. Versul lui Alecsandri este mai disciplinat, ritmurile mai iuţi, eufoniile mai dese („vâjâie, vine, loveşte", „vuiet surd, grozave şoapte..."), repetiţiile, interogaţiile sunt abil strecurate în text:

„Iată oardele avane,
Iată limbile duşmane
.....
Vin şi hunii, vin şi goţii,
Vin potop, potop cu toţii...
.....
Eu să per, eu?...niciodată!...
.....
Cine eşti? De unde eşti?
Pe la noi ce rătăceşti?"...

Unele au intrat în limbajul comun, gravitatea lor s-a tocit, fiind adesea întoarse spre sensuri umoristice. Alecsandri foloseşte în sprijinul unei unice idei o figuraţie poetică de sărbătoare: stânci, nori crunţi, neguri otrăvitoare, hidra turbată, vulturul falnic, soarele care îşi schimbă locul pe cer, nisipul mării, codrii mişcători etc., pentru a sugera o agresiune în valuri şi o rezistenţă de granit. Nici una din marile comparaţii romantice nu lipseşte. Ele au ceva grandios şi năprasnic:

„Ca o stâncă naltă
Ce din vârf de munte saltă,
Tună, se rostogoleşte,
Cade, rumpe şi zdrobeşte
Codrii vechi din a sa cale
Până-n fund, în fund de vale,
Astfel crunt ostaşul meu...".

Arta antitezei (*Fiul Romei*, de o parte, şi *nisipurile*, *codrii mişcători*, *hidra*, *negurile năvălitoare*, de cealaltă parte) angajează, dar într-o mică măsură şi o dialectică a elementelor. Acelea ce definesc *sentinela*

romană, mitul, cu alte cuvinte, al trăiniciei hotarelor şi al eternităţii fiinţei naţionale, vin din lumea simbolurilor consistente şi grandioase: *falnic*, *tare ca un leu*, *stânca naltă*, glasul ei tună, prăvălită – ea *rumpe şi zdrobeşte* etc. La aceste imagini ale durităţii şi forţei se asociază altele venite din aceeaşi sferă a *maiestăţii triumfale*: vulturul ce se roteşte deasupra eroului şi poartă cu el un memorabil dialog, *calul* magnific care „turbă, muşcă, sare", în fine, *scutul de fer săpat* pe care sunt gravate insignele imperiului. Aceasta este *teza*, forţa luminoasă a mitului, *binele* în dialectica maniheistă a poemului.

Antiteza e figurată prin imagini din altă sferă de elemente: fluide, covârşitoare ca număr, inconsistente ca structură. Mai întâi un *vuiet surd*, *grozave şoapte*, *zgomot lung*, *înăduşit*, apariţia, apoi, a oardelor ca un *nor negru* ce se lăţeşte şi acoperă orizontul. Norul devine o hidră, hidra se metamorfozează în *neguri otrăvitoare*, *vifor de urgie*, după care negurile, viforul pier în pustiu... Imagini, toate, ale unei violenţe materiale ce se dezagregă uşor. O agresivitate ce se scurge ca apa în nisipurile secetoase...

În aceeaşi tehnică sunt compuse şi poemele din *Ostaşii noştri*: o retorică mai obosită, bazată aproape în exclusivitate pe *antiteză şi personificare*. Simbolurile sunt, acum, de natură strict geologică. *Carpatul* înfruntă (de data aceasta în cadrul unui dialog) pe vecinul său *Balcanul*, aşa cum Ştefan se opunea lui Albert. Unul (*Balcanul*) este trufaş, fanatic, „muncit de aspră ură", ademenit de visuri nebune, simbol, pe scurt, al unei mărimi putrede, oarbe, agresive. Celălalt (*Carpatul*) e tânăr, înţelept, hotărât. Unul reprezintă *sclavia*, celălalt *neatârnarea*. Această perdea de simboluri geologice se dă deoparte şi pe scenă apare alt rând de simboluri: *doi vulturi ageri*, unul ridicându-se de pe Carpat, celălalt de pe Balcan. Urmează o bătălie cumplită în aer, din care victorios iese, bineînţeles, vulturul carpatin. O confruntare de *efigii*, un *transfer* ce vine din basmul popular.

Alecsandri flatează mitologia naţională în popularele poeme *Peneş Curcanul*, *Sergentul*, *Fraţii Jderi*, folosind o retorică simplă şi eficientă. *O retorică a eroismului popular*, aceea ce cultivă inima de foc şi braţul de oţel. Un lirism al sinecdocei. Inima bravă şi braţul tare stau faţă în faţă cu o păgânitate amorfă, indistinctă, urâtă... Jder Nistor, vânătorul, intră-n turci „năpraznic cum intră în cârd omorul". Eroul lui Alecsandri este totdeauna copleşit de numărul adversarilor, copleşit, dar nu înfrânt: obstacolele se dovedesc, la urmă, a fi trepte ale izbânzii sale.

Se observă uşor că Alecsandri mobilizează în poemele istorice şi patriotice o geografie specifică, o geologie grandioasă, o faună ce simbolizează forţa şi măreţia (unele care nu aparţin geografiei noastre: *leul*, *pardosul* [...], păsări reputate pentru semeţia lor, de felul vulturului... Nu el aduce prima oară munţii, râurile şi fluviile (ca întruchipări ale spiritului naţional) în poezie, dar el este cel dintâi care construieşte, cu ajutorul acestor elemente, o mitologie naţională. Retorica lui a rămas biruitoare timp de un secol. O regăsim şi azi la câţiva poeţi contemporani...

Clarul, lustruitul, retoricul Alecsandri este uneori ambiguu şi profund, cum este în strofa desperecheată de mai jos.

„Înger căzut! înfipt-ai piciorul tău în tină,
Mişcând din vreme-n vreme aripele-n lumină.
Putea-vei scăpa oare din glodul ce te-a prins?
Vai! chiar pe-a ta aripă noroiul s-a întins!"*

O strofă ce pare scrisă de un Arghezi mai tânăr cu o jumătate de veac. O nedesluşire calculată, un simbol cu mai multe straturi, o metaforă ascunsă în nişte versuri ce curg limpede. Cine este îngerul căzut în noroi, năzuind ca abstracta fiinţă arghezianăspre o lumină inaccesibilă? Poetul, creaţia, iubirea, existenţa? Alecsandri atinge în acest fragment o nesperată profunzime. O figură nouă se deschide în lirismul lui explicit: *figura indeterminării* şi *ambiguităţii*, proprie poeziei moderne.

* Strofa este cuprinsă în vol. *Opere complete*, III, 1875.

XI

Universuri imaginare la 1850. Poeţi minori

„— Domnule profesor, sunt totuşi nedumerit. Poetul cântă focul, apa, melcul, laptele, scaunul etc. Nu vi se pare prea mic inventarul poeziei? Dar jubilaţia, melancolia, nostalgia şi celelalte multiple sentimente ale poeţilor unde rămân?

— Eu nu ţi-am vorbit de tematica poeziei, ci de universul ei. Lucrurile în poezie putem să ne hazardăm a le cataloga. Ce e poezia însăşi e o problemă care depăşeşte mijloacele noastre."

G. Călinescu, *Universul poeziei*

„Car l'object décrit l'esprit qui le possède ; le dehors raconte le dedans."

Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, 1961

Dialogul de mai sus reprezintă capitolul final din *Universul poeziei* publicat de G. Călinescu în anii '40. L-am citat pentru că autorul este cel dintâi critic care încearcă, la noi, să analizeze universul material al poeziei sau, mai exact, să surprindă modul în care poezia se întâlneşte cu elementele materiale. Nu ştim dacă-l citise sau nu pe Bachelard, dar

intuiţia că lucrurile, în concreteţea lor firească, ascund o mitologie şi că întâlnirea cu ea poate defini un tip de sensibilitate şi o formă de imaginaţie lirică, criticul român o are în mod indiscutabil. Ar fi o exagerare protocronistă să spunem că el precede critica pluritematistă (pe Jean-Pierre Richard, de pildă), dar este în spiritul adevărului să recunoaştem faptul că autorul român observă, în acest joc al spiritului care este dialogul său cu un închipuit ucenic (în fapt, *Universul poeziei* este un dialog al criticului cu sine însuşi!), observă, zic, un strat real al poeziei, dincolo de ideologie, muzicalitate, sentimente etc. Acest strat este format, repet, de obiectele din sfera realului, acelea care constituie, crede criticul, „al doilea Cosmos, admis" al poeziei... Un univers secund în universul mare al poeziei, un univers format din lucruri prozaice cum ar fi mobilele din interior, maşinile, alimentele sau componentele anatomiei umane şi atâtea altele pe care poetica clasică le consideră lipite de potenţial liric. G. Călinescu vrea să dovedească faptul că ele pot intra în poezie cu condiţia de a fi „nişte hieroglife, nişte embrioane de poem datorite imaginaţiei omenirii"...

O condiţie imprecisă, totuşi. Cine decide că un lucru este sau nu embrion de poem, o hieroglifă? Şi încă o întrebare: poate fi un obiect material o hieroglifă sau un embrion de poem înainte de a fi pătruns în poemul ca atare şi de a-şi dovedi astfel gradul de poeticitate? G. Călinescu lasă chestiunea în suspensie şi, în modul lui spectaculos, cultivă paradoxul, răstoarnă evidenţele, provoacă prejudecăţile şi convingerile noastre estetice. Cine este mai poetic, întreabă el insidios, catifeaua sau puroiul? Ucenicul se grăbeşte să aleagă, evident, catifeaua. Eroare, zice profesorul, poetic este puroiul pentru că reprezintă infernul, materia coruptă, în timp ce catifeaua este decorativă şi indiferentă etc.

Dialogul este frumos, dar, să fim drepţi, nu duce la nici o regulă estetică. Sau duce la una singură, şi anume că în această împărţire a lucrurilor (poetice sau nepoetice) nu există nici o regulă. Suprarealiştii dovediseră deja în deceniile anterioare că orice obiect, oricât de banal, prozaic, dizgraţios fizic, poate deveni material poetic. Desnos a scris o poezie a lucrurilor şi exemplul lui a fost urmat de alţii, demonstrând că lampa de pe birou sau peştele din tigaie au, virtual, tot atâta poeticitate în ele cât au, prin tradiţie, astrele şi marile fluvii... Căci valoarea lor lirică (cu alte vorbe, capacitatea lor de a deveni hieroglife, simboluri, embrioane de poem etc.) depinde de cel care le atribuie aceste virtuţi şi le aduce în poem. Poetică este, aşadar, *privirea* poetului, nu obiectele din afara privirii. G. Călinescu însuşi relativizează demonstraţia sa

atunci când spune că „unele obiecte sunt prozaice o vreme, apoi devin, deodată, poetice fiindcă se adaptează sensurilor"... Dacă este aşa – şi este –, atunci poeticitatea lucrurilor materiale depinde nu de ele însele, ci de imaginaţia poetului (formula folosită de critic – „imaginaţia omenirii" – este relativă, imprecisă şi, până la urmă, nepotrivită pentru că ce este determinant în poezie este imaginaţia individului care scrie, nu imaginaţia colectivă).

O concepţie mai apropiată, cred, de adevărul acestei relaţii delicate, care este relaţia dintre poem şi obiectul brutal material, au tematiştii care duc analiza mai departe şi, cum spun chiar ei, coboară în pivniţele poeziei, acolo unde sensibilitatea poetului se întâlneşte cu existenţa primară şi corporală a obiectului. Pornind de la fenomenologie şi de la Bachelard, Jean-Pierre Richard face o analiză a textului poetic din unghiul acestei cauzalităţi manifestate la nivelul senzaţiilor, detaliilor, opţiunilor – am putea zice –, în sfera moleculară a literaturii. Nimic nu este întâmplător, nici un amănunt nu este lipit de semnificaţie în poezie, arată el, cu condiţia ca amănuntul să fie pus în relaţie cu alte amănunte. Critica merge, în acest caz, spre profunzimile universului poetic şi se bazează pe ceea ce autorul citat mai înainte numeşte „une mise en cohérence"... Ce idee putem trage din acest demers critic?

1. Că universul poeziei nu se reduce la temele ei şi că temele, în poezie, nu înseamnă numai marile teme, acelea ce trec de la o epocă la alta şi de la un stil la altul, din Antichitate până azi. Orice poate constitui o temă în poezie şi o bună poziţie în analiza critică este să iei în seamă orice detaliu, pentru că nimic nu este întâmplător. Condiţia este însă să nu extrapolezi detaliul, prozaicul, efemerul, ci să-l introduci într-un sistem, „să-l pui în coerenţă"...

2. Nu există lucruri poetice şi nepoetice în poezie, există doar o bună aşezare şi o rea aşezare faţă de lucruri în poezie. G. Călinescu observă acest fapt şi, până la un punct, dovedeşte că scrumbia poate fi tot atât de poetică precum este, prin definiţie, luna de pe cer. El opreşte demonstraţia la marginea acestei idei, revelând o potenţială simbolistică a arborilor sau a obiectelor din interior, în generalitatea lor. Cu alte cuvinte, el nu ajunge acolo unde se întâlneşte sensibilitatea poetului cu *obiectele din afară* (*le dehors*). Aici apare însă veritabila reverie lirică, aici se declanşează acea mitologie interioară a lumii materiale despre care vorbeşte Bachelard şi pe care o exploatează criticii tematişti. Ei

valorifică, astfel, senzaţiile, sensibilităţile, elementele primare, pe scurt, universul molecular al poeziei, coborând în subteranele textului. Suprarealiştii au ţinut să dovedească faptul că scrumbia este poetică, iar luna este un obiect liric desuet, infecund în poezia modernă. Mergând pe urmele lor, Geo Dumitrescu lua în râs în poemele de tinereţe (*Libertatea de a trage cu puşca*) astrele, comparându-le cu un bordel ceresc în care se petrec fapte ruşinoase... Nici discriminarea suprarealistă nu este însă de acceptat pentru că luna, soarele, astrele cultivate de poezia veche nu şi-au epuizat sursa lor de poeticitate din moment ce n-au dispărut din poezia modernă şi postmodernă... Mai potrivit şi mai în spiritul adevărului estetic este să admitem că, în privinţa poeticităţii, nu există graniţă între elementele realului, există doar grade diferite de lirism pe care le sugerează un poem sau altul...

3. Există, desigur, o ordine a preferinţelor într-un text literar, există cuvinte, simboluri, elemente fizice, obiecte ce se repetă, există idei şi fantasme care vin şi revin în poem. Şi, cum ştim, ceea ce se repetă are o semnificaţie; criticul literar este obligat să depisteze aceste repetiţii şi să le dea un sens, racordându-le, mai întâi, la ceea ce esteticienii mai vechi numeau o viziune generală asupra lumii, iar alţii, mai noi, numesc o mitologie personală. În această mitologie/viziune intră, repet, şi reveriile pe care le provoacă întâlnirea spiritului liric cu universul material. Cum voi dovedi mai departe, Alecsandri are, atunci când contemplă natura, o viziune a monumentului şi sugerează în versuri o reverie stabilizatoare, pietrificată. Bolintineanu are, într-o parte a liricii sale, *o reverie a albului* („dalbului") şi *a exoticului* (poemele bosforice), iar în *Balade – o reverie a macabrului şi a straniului*. Este interesant, în acest caz, să vedem ce arbori şi ce elemente ale realului aduc în poeziile lor şi, în genere, cum se situează faţă de ele imaginaţia poeţilor citaţi, care sunt preferinţele şi care sunt obsesiile lor negative. Faptul că în prozele lui I.L. Caragiale se mănâncă şi se bea mult spune ceva (ceva nu lipsit de importanţă) despre ceea ce în altă parte am numit reveria gastronomică a scriitorului, bulimia de care suferă personajele sale, voracitatea, în genere, a lumii caragialeşti. Autorul însuşi era un mare devorator de bunuri culinare şi, în scrisorile către prieteni, nu-şi ascunde plăcerea lui de „a gusta". Jean-Pierre Richard pune în evidenţă preferinţele lui Mallarmé pentru jeturile de apă şi pentru focurile de artificii, curioase la un poet care închide lumea într-o *Carte*. Sau

aptitudinea lucidului Stendhal pentru două tipuri de peisaje (*uscate* şi *tandre*), ceea ce trădează natura lui interioară dublă...

4. Studiul de faţă încearcă să aplice acest demers tematist la poezia românească de început, cu un amendament: încearcă să citească şi suprafeţele textului, nu numai pivniţele lui. M-a interesat, cum am precizat deja, să reconstitui temele mari şi mici ale acestor versificatori care au – dar mai ales nu au – o conştiinţă poetică şi o retorică adecvată. Unii, ca Asachi, au modele precise şi îşi fabrică o retorică de tip livresc. O retorică sufocată de referinţe şi rău exprimată de multe ori, cum am arătat în capitolul anterior, de limba lui nesigură... Alţii, cu mai puţină instrucţie, au un simţ al limbii mai dezvoltat şi mai puţină uscăciune a spiritului decât el. Cuvintele lor sunt, ca să spun cu o vorbă luată din domeniul gastronomiei, mai cărnoase şi prin aceasta au o capacitate „simţualistă" (un termen de epocă) mai puternică... Important este că, având mijloacele pe care le-au putut avea, aceşti oameni cu gusturi şi de formaţiuni diferite au reuşit să sporească punctele de referinţă (*codul cultural* al poeziei, cum îl numeşte Barthes) şi să populeze universul material al poeziei, trecând din *iatac în natură* şi din natură în *lumea ideilor, a cărţilor*. Care sunt modelele literare şi cum arată universul lor imaginar în această perioadă de tranziţie şi de întâlnire a stilurilor?

*

Am urmărit până aici – şi voi face în continuare acest lucru – pe „clasicii" acestei dimineţi a spiritului liric românesc. N-a venit decât accidental vorba, în analiză, de poeţii minori, aceia pe care nu-i mai citesc decât istoriografii şi „tezarii" (autorii de teze de doctorat). Poeţii minori fac parte, totuşi, din sistem (un sistem poetic!), ei populează zonele marginale ale unui univers imaginar colectiv. Modelele literare funcţionează şi în cazul lor, uneori se văd chiar mai bine decât în scrierile poeţilor importanţi. Putem, dar, să-i consultăm şi pe ei pentru a reconstitui cu mai mare exactitate structurile acestui univers poetic inaugural şi, bineînţeles, retorica din preajma lui. C.D. Aricescu, Bolliac, Sihleanu, I.C. Fundescu, Baronzi, Radu Ionescu şi alţii completează harta acestei ţări imaginare care este poezia unei epoci. O epocă, aşa cum am precizat, în care profetismul social şi moral se uneşte indestructibil cu bocetul fiinţei interioare (sentimentul profund al

damnaţiunii şi o predispoziţie pentru o melancolie, s-ar putea zice, pernicioasă). Sunt motivele recurente cultivate de aceşti tineri care trec repede de la poezia anacreontică la romantism. Un romantism minor pus sub autoritatea muzeelor clasicismului. Heliade Rădulescu şi Bolintineanu reprezintă modelele lor apropiate, iar Lamartine şi Victor Hugo sunt traduşi, imitaţi, parafrazaţi cu regularitate. Dacă Barbu Paris Mumuleanu (1794-1936) căuta încă în *Rost de poezie* (1820) bucuria chinului amoros şi visa o moarte îndrăgostită („Voi să trăisc răsfăţat/ Şi să moriu amurezat"), Mihail Cuciuran (1819-1844) salută în *Poetice cercări* (1839), în spiritul lui Lamartine, lemnele îngălbenite, noaptea profundă, lătratul câinilor la stână, buciumul păstorului, „clopotul berbeciului", coama unduioasă a iubitei şi ruinele Cetăţii Neamţu, în versuri paradoxale:

„Lemne triste-ngălbenite
Ziua bună vă doresc
.....
Acum toată mişcarea în cuibu-i se târăşte
Se trage în locaşu-i spre a se odihni".

Olteanul Al. Pelimon (1822-1881) călătoreşte mult şi aduce în poezie (*Poezii fugitive*, 1846; *Poezii*, 1847 etc.) peisajul sălbatic şi demonic dominat de grote profunde şi piscuri pleşuve, monstruoase, formate din „mari petre":

„Unde vântul greu mugeşte
Peste-a muntelui mărire,
Sunt profunde grote, negre
Mult obscure, nepătrunse
Constituite din mari petre,
Monstruoase şi ascunse".

Temele, peisajele, reveriile lirice, elementele materiale din interiorul poemului (piscurile uriaşe, grotele, turmele, păstorii idilici, buciumele, ruinele cetăţilor etc.) încep să se repete. C.D. Aricescu (1823-1886) cultivă pe urmele lui Heliade Rădulescu – idolul său – imprecaţia („imprecaţia fulgerătoare"), combinată cu versuri profetice, într-un pamflet (*Anti-imn*) contra „moscovismului", „fabricii rusolatrilor". Blestemul rămâne însă, din păcate, în zona abstracţiunilor (*să cadă din cer foc peste trădători şi păcătoşi, să fie loviţi de soartă* etc.), nu coboară în sfera realului, nu angajează mari catastrofe materiale. Când

e închis zece luni la Snagov, poetul scrie despre „ghimpoasele insecte" din celulă, despre chiţoranii (şobolanii) care-l atacă, despre ţipătul buhei şi urletul lupilor din pădurile învecinate, totul într-o notă decorativă, sprintenă, în contrast cu starea de spirit pe care o reclamă poetul „balotat" de idei negre. Când „esilul" la Snagov se încheie, Aricescu compune balade în genul lui Bolintineanu, având ca personaj central pe Vlad Ţepeş care ţine lungi discursuri moralizatoare (fără haz şi fără noimă). Ţepeş dă o lecţie de politologie şi teoria dreptului, ca un sorbonard:

„Omul e ca ceara, ce îndată ia
Forma ce artistul voieşte să-i dea.
Statul se guvernează sau cu libertate
Ca Roma şi Sparta în antichitate,
Sau cu legi severe, când este barbar"...

Notabil între atâtea versuri plate este pastelul în care se întâlnesc europeanul, romanticul „boschet" cu autohtona „vâlcea" sau clasica nimfă cu „gârla urlătoare" şi „graţioasele muscele" locale. În poem apar privighetorul şi cucul profan care cântă, aici, timp de trei luni. O combinaţie de fantasme luate din cărţi şi de notaţii sentimentale de-o anumită graţie lirică:

„O câmpie se întinde între două mândre dealuri,
P-între cari urlă gârla ce coboară după maluri;
Iar pe clina ălor dealuri, până unde se sfârşesc,
Ca o nimfă lângă ape stă oraşul pitoresc.
De departe-n perspectivă, amfiteatru de munţi,
Unii goi, alţii cu selbe, unii albi, alţii cărunţi.
Limpede e aici cerul, aerul e sănătos,
Apa este ca cristalul, omul voinic şi frumos.
A! ce mândre moviliţe! Ce graţioase muşcele!
Aci cucul trei luni cântă, până-n luna lui Cuptor;
Apoi vara te dezmiardă dulcele privighetor.
Locuri scumpe ce-ncântară dulcea mea copilărie,
Câte suveniri plăcute rechemaţi voi astăzi mie!
Muza mea, ce e tot junâ, căci mai are iluziuni.
Vouă vă este datoare primele inspiraţiuni.
Zile dulci, zile senine ale tinereţii mele,
Aţi zburat, cum zboară toamna ale drage rândunele,
Cari revin primăvara, însă voi nu mai veniţi!
Frunzele cad, se usucă; arborii tot înverziţi".

Excursiune pe munţi aduce o notă mai realistă, ceea ce nu înseamnă şi un spor liric. Autorul laudă „peisajele minunate" de la Câmpulung, dar deplânge, în acelaşi timp, numărul mic de „oteluri", lipsa birjelor, calitatea execrabilă a mâncărurilor în cele patru restaurante, lipsa, în genere, de confort. Singura distracţiune este cafeneaua unde „domnii cetăţeni" beau cafea şi joacă table, în timp ce doamnele cetăţence se preumblă în rochii de dantele printr-o strâmtă piaţetă. Elegantele cetăţene capătă tuse, reumatisme, bronşită sau poate „vrun nevralgism". Neglijenţă mare, crede autorul, junimea plăteşte cu boli perfide gustul ei pentru lux. Poetul regretă, în consecinţă, căderea moravurilor, triumful viciului şi, după o schemă cunoscută în poezia timpului, recomandă virtuţile clasice. Nici la ţară „turistul cel curios", adică poetul, nu află totdeauna numai minuni, cum ar dori. El descoperă, adevărat, „garofiţe frumoase", izvoare limpezi, lacuri „străvăzătoare", dar şi neveste care îndoapă pe copiii lor cu rachiu „ca cu mălai pe purcei"... Modelul clasic a degenerat, din 50 de femei pe care le observă, numai vreo trei au chipuri drăgălaşe, în fine, bărbaţii de munte îşi conservă mai bine „tipul antic". Aricescu vorbeşte de „memoria vederii" anticipând, parcă, pe Nichita Stănescu şi face în stil uşor ironic comentarii relativizante, politicoase în marginea tabloului pe care îl descrie („permite această frază", „şi dacă ai şi mijloace, să-l şi fotografiezi"). La urmă, împrumută de la poetul Fundescu o strofă „spirituală", face, cu alte vorbe, fără să ştie, intertextualitate în chip umoristic. Cu un cuvânt, ambiţia lui C.D. Aricescu, poet-turist, este să prezinte, cum şi zice, „natura văzută prin prizmul unui poet".

*

În versurile erotice, dominate de Sofia şi Florica (Beatricele lui), tinere înţelepte şi angelice după gustul epocii, apar şi Eliza, Lora, Beatrice, Elvira, Leonora şi alte „femei belle" luate, desigur, din cărţi. Sunt citaţi, de altfel, Petrarca, „Biron", Lamartine, Dante şi... Napoleon. Ce salvează uneori slabele însemnări este ironia lor involuntară. G. Călinescu citează în *Istoria* sa aceste versuri care au făcut carieră în epocă:

„Eu sunt, o, Eliză, nu te speria!
Dar aprinde lampa să văz faţa ta"

sau :

„Dă-mi o sărutare, crudule demon,
Că îţi fac o odă à la Lord Byron".

Tot G. Călinescu găseşte că singurele versuri emoţionante din producţia lirică a infortunatului Aricescu sunt acelea care, în stilul Ecleziastului, jelesc căderea imperiilor ce n-au lăsat în urmă decât numele „din zgomotul cel mare ce făcură-n lume". Versurile sunt, într-adevăr, notabile prin înşiruirea mecanică, bine ritmată a cetăţilor surpate şi a numelor ilustre „ce gem uitate în negru pământ" :

„Unde e Roma, unde e Atena ?
Unde e Palmira, unde Cartagena ?
Unde este Tirul, unde e Sidonul ?
Unde Ecbatana, unde Babilonul ?

Unde este Cezar şi Napoleon ?
Unde este Brutus, unde e Catan ?
Unde e Platone, unde e Socrat ?
Unde Epaminonda, unde Ipocrat ? ".

Aceste versuri şi altele, ca de altfel întreaga operă de ficţiune a lui Aricescu, ar fi uitate azi dacă n-ar fi, totuşi, memoriile sale care arată un personaj pitoresc în luptă cu slujbele şi cu ambiţia lui puternică de a-şi crea un destin byronian printre agii, revoluţionarii, logofeţii, politicienii, Beatricele, Elizele şi Floricile epocii. „Esilul" de la Snagov este punctul forte al aventurii sale...

*

Universul poeziei este cam acelaşi şi în versurile lui Al. Sihleanu (1834-1857), cu o notă de intimitate, totuşi, mai pronunţată şi mai autentică (*Armonii intime*, 1857). Stătuse trei ani la Paris (1852-1853) şi citise, desigur, pe poeţii vremii, între ei, Alfred de Musset, pe care îl şi evocă. Dezgustul său de viaţă este „negru" şi lira lui, în acelaşi spirit, e „jalnică". Peisajul liric este, cu toate acestea, bogat, împodobit cu *trestia*, *vălceluşa* (un spaţiu imaginar predilect romantic, spaţiu – cum s-a văzut – de securitate), *gârliţa*, *ticnita vatră*, *oiţa*, *pârâul*, *porumbiţa blândişoară*, *malul nisipos*, *pădurea fremătoasă*, *bufele*,

butucii de vie, *strugurii rumeni şi aurii*, *barca*, *tristele buruieni* ; peisajul cuprinde şi câteva elemente urbane şi exotice, cum ar fi *turnurile îngâmfate* şi *negrele ciparoase*. Într-un loc este notată „vuirea bombei", iar în altul este descris în chip satiric *Cişmegiul*. Aici îşi pierd vremea şi se plâng de relele lumii paraponisiţii, Chiriţele, şcolarii cu ghiozdanele pline de arşice, nu de cărţi, bărbaţii încornoraţi şi femeile adulterine, birocraţii timpului etc. Cişmegiul care altădată era un loc sălbatic, cu broaşte asurzitoare, a devenit un loc de preumblare pentru cei care nu au treabă. Lira jălalnică a lui Sihleanu scoate, acum, sunete ascuţite şi zeflemitoare :

„Astă toamnă, către seară, mă plimbam prin Cişmegiu,
Admirând cât poate arta ce din mort te face viu ;
Căci ăst lac, ce altă dată, ca o havră ovreiască,
Răsuna cu asurzeală de cântarea cea broştească,
Astăzi este rendevuul unde vezi că se 'ntâlnesc
Feluri, feluri de fiinţe ce s'amestec, se lovesc.
Cişmegiul e preumblarea unde, fără nici o plată,
Mii de oameni fără treabă merg cu gura tot căscată.
Aci rochia de lână şi turbanul de tulpan
Se atinge de mătasea dela doamna de Lenfant ;
Surtucelul plin de pete dela Moise jidanul,
E şi el deopotrivă cu talmaua şi raglanul,
Ce croi cu iscusinţă grăsuliul Coulovrin
Unui june ce te'mbată de parfumul lui Guerlin.
Aci vezi actori dramatici scurţi în arte, lungi în plete ;
Mume care vin de cată gineri pentru-ale lor fete".

Ceva începe să se schimbe în retorica poeziei, începând, repet, cu peisajul ei care începe să se urbanizeze. Universul pastoral este, deocamdată, timid concurat de elementele lumii orăşeneşti, coruptă şi degradată. Este de reţinut mobilitatea spirituală a acestor versificatori. Ei trec uşor de la dezgustul negru la „ceasul cel dulce de uimire" din reveriile câmpeneşti şi de aici la tonurile sarcastice şi pamfletare din satire. Sihleanu scrie, întâi, sonete pe tema singurătăţii, în care compară sufletul său cu trestia tremurătoare şi viitorul cu „pustia cea deşartă" de pe malul nisipos. Muza lui se cheamă Sofia şi ei îi dedică mai multe poeme în care laudă suferinţa în care s-a instalat ca într-un paradis. Harpa (instrumentul său !) scoate un imn tânguitor de dragoste pierdută.

Un *ce nedefinit*, eminescian, trece prin aceste versuri notate în tonuri minore, de o pasionalitate mâhnită:

„Tu care treci frumoasă în visurile mele
Ca umbra fericirii în ore de suspin
Şi care'mi eşti plăcută ca nopţile acele
Când tainicul luceafăr veghiază în senin.

O, dragă nălucire, şi astăzi vin spre tine
Să'ţi cânt pe a mea harpă un imn tânguitor,
Căci multă suferinţă ai revărsat în mine,
De când mă'nchin la nume-ti cu jalnicul meu do

Tu nu ştii câte valuri de lacrime de sânge
Vărsat-am în tăcere, şi încă voi vărsa.
Văzând că pe vecie eu sunt menit a plânge.
Cereasca ta iubire ce nu pot câştiga.

Şi-mi place-a mea durere şi neagra mea mâhnire
Iubesc a mele chinuri şi voi a suferi;
Căci, spune, ce-ar fi viaţa-mi când scumpa-ţi [suvenire
Când scumpa ta imagine din mine ar pieri?".

În chinurile dulci preluate de la Văcăreşti şi de la Conachi pătrund armonii divine şi, în genere, suferinţa devine mai rafinată:

„Iubirea pentru mine e numai o durere,
Un şir de suferinţe, un lanţ de pătimiri,
A ta înfăţişare în loc de mângâiere
E un isvor de lacrămi, de jalnici tânguiri".

Nu lipseşte din spaţiul liric al lui Sihleanu eterna lună („luna bălăioasă"), dar lângă ea poposesc în nişte *strofe* eroice „priveliştile sângeroase", „lovirile feroase", „şiroaiele de sânge", „plumbii şi cadavrele ciopârţite". Poetul citează cu veneraţie pe Byron şi mărturiseşte că, sub influenţa lui, iubeşte poezia „ce muge ca furtuna când biciuie trufia, [...] îmi place când dezgustul de ură mă frământă". În aceste strofe profetice şi tăgăduitoare intră şi „abisele adânci" ale Oceanului, mai rare în imaginarul poetic din epocă. Sihleanu se inspiră, desigur, din cărţi şi imită fără scrupule, cum şi spune, „sălbatica durere a tristului Byron". Durerea sălbatică, dar şi peisajul ei retoric.

În poezia erotică, închinată nedezmînţit „slăvitului înger" Sofia, poetul aduce, tot aşa, „abisu-ngrozitor" şi vedeniile şi jeluirile proscrisului. În două balade (*Strigoiul* şi *Logodnicul morţii*), prelucrări după Byron, Sihleanu aglomerează priveliştile unui fantastic negru, având în centrul lor câteva personaje simbolice: pe Ema – „fiică-a suferinţei, sfântă armonie" – şi pe Conrad şi Oscar, fratele său proscris, venit să-i ceară socoteală pentru trădare:

„Tunetul bueşte; cerul se 'n-froară;
Trăsnetul cu sgomot cade şi doboară
Templul vechi al slavei, care s'a 'ntinat
Chiar cu al frăţiei sânge blestemat.
Însă călătorul, ce pe-acolo vine, îngheţat de spaimă vede pe ruine
Două umbre negre de viteji bărbaţi,
Ce mereu se luptă palizi, sângeraţi".

Apare în lirica erotică somnolentă şi suspinătoare a lui Sihleanu o Elvira ce stă visătoare „pe o sofa ţesută cu fir pe catifea", un fel de străbunică a domniţei leneşe din poezia lui Arghezi. Sali, stăpânul cuprins de „furie geloasă şi un nebun amor", îi reproşează, eminescian, „cruda [ei] tăcere". Elvira, ca şi intriga ce urmează, este scoasă din literatură. Sihleanu cultivă virtutea morală şi laudă în stilul lui Bolintineanu pe eroii din vremile trecute: „ei îngropau cu dânşii pe-ai lor biruitor".

Această retorică, lăcrămoasă ca o salcie într-un decor de lucruri sublime sau întoarsă spre priveliştile fantasticului demonic – amândouă în stilul epocii –, acumulează mai toate fantasmele cunoscute, la 1850, în poezia românească. Al. Sihleanu le transcrie conştiincios şi melancolic, cu un sentiment statornic de damnaţiune a destinului. Moare, de altfel, foarte tânăr.

*

S-ar putea crede că Bolliac (1813-1881), care face o poezie angajată, puternic ideologizată, elimină completamente natura din versurile lui şi că, în genere, nu are simţul elementelor. Nu este în totalitate adevărat. În *Cugetare* decorează poemul cu arbori şi obiecte exotice cum ar fi zidul chinezesc, „templii", „elefanţi", colosuri egipţiene, pagode subterane, castori, maimuţe şi, la urmă, aduce în poem şi două specii naţionale,

bufniţa şi *ciovlica*... În alte versuri înregistrează *gândăceii*, *brebeneii*, *zambila*, *mierla*, *moliftii*, *prepeliţa*, *insectele purpurate*, *presurile*, *iepurii*... fără a trăda vreo preferinţă. Poetul manifestă predilecţie pentru panorame, pentru monumentalul din natură sau, cum zice, pentru „natura în delir". Panorama lui este străbătută iarna de „aquilon" (crivăţ) şi vara de herghelii şi cirezi. Pentru a da o impresie de măreţie, ea este ornată cu „catedrale de talii uriaşe", cu turnuri gotice, palate „titane, pârlite, ruinate [...] rămasuri tari, semeţe", simboluri ale vechimii... Această viziune grandioasă este uneori sprijinită estetic, ca în aceste strofe pe care le citează şi G. Călinescu în *Istoria* sa :

„Îmi place s-a ascult vântul tunând din mal în mal,
Îmi place să văz capra sărind din piatră în piatră,
Îmi place s-aprinz zeada pe o întinsă vatră
Şi cerbul pe-o sprinceană să-l văz fără rival.

Catranul şi pucioasa să simţ a s-eczala ;
Să văz munţii de sare, să calc peste metaluri
Ce lumea cea orbită d-a patimilor vlauri
N-ar preţui atâta, d-ar şti a le afla.

Să stau la obârşia gârliţii de cristal,
Mai rece decât gheaţa, şi-n unda-i cea măruntă,
Să văz suind un păstrov şi lostriţa căruntă,
Mai iuţi decât săgeata, pe piatra de metal.

S-ascult la paseri triste ce noapte se deştept ;
S-ascult tempeste negre departe-ntărâtate,
Şi prăvălind copacii, torente-nfuriate
Şi văile să urle de un potop ce-aştept.

Şi trăsnete în cremeni izbind neîncetat
Să împle tot eterul de aburi de pucioasă,
Să surpe în prăpăstii o stâncă scorburoasă,
Să zbiere pe ea ursul de groază spăimântat".

Este de semnalat faptul că admiratorul lui Victor Hugo şi Musset nu are o poezie erotică notabilă şi nici o muză care să-l inspire în această direcţie. Ceea ce este rar într-o epocă în care profetismul este logodit,

cum am precizat, cu erosul şi erosul se asociază în cele din urmă cu suferinţa şi solitudinea. Muza lui Bolliac este „despletită" şi, când intervine în poem, ia fie chipul „ţigăncuşei" năpăstuite de soartă, fie pe acela al Uţei, soţia sacrificată a lui Manole. Mai inspirat este Bolliac în poezia interiorului, acolo unde înregistrează *samururile*, *catifelele*, *draperiile*. Poate că acesta este realul său spaţiu de securitate, nu panorama cu catedrale de talii uriaşe.

*

Poeţii veniţi mai târziu cultivă insistent fantasticul şi bolţile învechite, strigoii şi „nopţile lugubre", ca urmuzianul M. Zamphirescu (1838-1878) care evocă un palat sinistru şi păsări cobitoare :

„Totul e sinistru ! Poarta solitară
Este încă-n doliu ; murii înnegriţi
Edera se urcă pe bătrâna scară
Fluturii de seară sboară rătăciţi"[1],

în timp ce G.A. Baronzi (1828-1896), cu o viziune mai idilică şi cu un simţ mai robust al naturii, face recensământul peştilor din lacurile dunărene : *cleanul*, *siparul*, *gariţa*, *şalăul*, *vârgolitul*, *plătica*, *roşiorul*, *guleasca*, *florca*, *bibanul*, *soreţul*, *mreana*, *odoviţa*, *belghiţa* şi alte soiuri. Imaginează şi el catacombe şi alte fantasme ale apocalipsului în natură, dar nu rămâne la aceste reverii la modă. Ca mai toţi versificatorii din acel timp, Baronzi are două modele de existenţă (unul pastoral, altul demonic, populat de ruine şi deşerturi monstruoase), amândouă fără originalitate şi profunzime lirică. I.C. Fundescu (1836-1904) are o muză, Eliza (să se remarce că este numele cel mai răspândit în poezia din epocă), ce cântă la clavir în timp ce poetul îndrăgostit stă, bacovian, la picioarele ei. Mai complex şi, în fond, mai profund se arată în versuri cerebralul Radu Ionescu (1832-1873), cunoscut mai ales prin studiul *Principiile Criticei*. Este, în lirică, un veritabil poet de reflecţie. Scrie, în 1853, un sonet despre „neantul" ce se deschide în faţă, scrie, apoi, despre „obscura noapte neagră" şi „ermita eterie ce sufletul consolă". Ca semn de înnoire a figuraţiei poetice este faptul că poetul prozaizează cerul, zicând „un cer de bronz ne-apasă", şi, în genere, îşi intelectualizează

---

[1] *Apud* G. Călinescu, *op.cit.*, p. 329.

emoţiile, impresiile, gândurile. Este îndurerat, chiar pesimist, dar nu prea modest din moment ce introduce în discursul său un vers ca acesta :

„Prin vasta-mi cugetare eu sunt un creator"[1]

şi se poziţionează în univers între *Infinit* şi *Abis* :

„Asupra-mi Infinitul, subt mine un Abis".

Lui Radu Ionescu îi aparţine sintagma „copil al suferinţei" care, preluată de Mateiu Caragiale, a intrat apoi în limbajul boemei literare moderne (Nichita Stănescu era un propagator inspirat al ei). Copilul suferinţei, demn, profund şi resemnat, dedică un poem pianului. Pianul duce, evident, gândul la muzică şi muzica la iubire. Radu Ionescu scrie, dar, un discurs amoros despre muzica divină şi „limba cea cerească" şi cere „femeii bele" să cânte la pian, tot bacovian, în delir :

„Frumos, ceresc arhanghel ! începe dar de cântă
Te pune-acum la piano şi cântă în delir".

Acultând, sufletul poetului se înalţă spre cer, iar inima lui zdrobită de durere începe să suspine. Poetul repetă atunci îndemnul către femeia belă să repete accentele divine :

„Mai cântă, o, femeie, şi-alină-a mea durere,
Consolă al meu suflet de suferinţi zdrobit ;
În dulcea ta cântare eu aflu o plăcere,
L-a pianului suspine mă simţ mai fericit.

Şi fiecare notî de mâna ta produsă
Un eco ea găseşte în pieptu-mi suspinând,
Şi-mi pare-a fi o voce din cer aci adusă
C-o dulce armonie pe oameni consolând.

Mai fă, femeie belă, ca pianul să suspine,
Transportă-te prin vocea-i şi cântă în delir !
Atunci a mea durere începe să s-alinte,
Şi inima-mi şi suflet atuncea se inspir ! ".

* Radu Ionescu, *Scrieri alese*, ediţie de Dumitru Bălăeţ, Minerva, 1974.

Sunt note, aici, mai retorice, mai abstracte, care preced pe Macedonski şi, cum am precizat, pe Bacovia. Radu Ionescu este un om instruit şi vrea să introducă în câmpul poeziei noţiunile abstracte. Cântă, de aceea, tăcerea, tristeţea, „un ce sinistru ce plană în trist azilul morţii" şi marea „frenezie" a lumii. *Marea frenezie* duce gândul la poemele de început ale lui Ion Barbu. Într-o elegie, femeia belă se cheamă Amalia şi, descriindu-i frumuseţea, poetul nu mai vorbeşte de nurii şi privirile ucigaşe ale ibovnicii, ca Don Conachi, ci de „o magică putere supremă, maiestoasă" ce domneşte în jurul muzei aeriene. Limbajul, cu alte vorbe, se abstractizează şi în discursul amoros pătrund conceptele. Aici „natura spaţioasă", în alt loc „marea armonie ce plană peste munduri", „maledicţiile", „fatalele disperări"... Linia intelectualizantă a poeziei lui Asachi continuă, mai bine articulată lingvistic şi cu mai mare capacitate de reflecţie, în elegiile şi *nopturnele* acestui predecesor al lui Macedonski care avea idei juste despre *frumosul ideal* şi considera că arta este „o imagine a adevărului, o formă a idelaului care poate exista în nemărginita varietate a obiectelor de care suntem încongiuraţi". Ca poet, nu arată o sensibilitate specială pentru această nemărginită varietate de obiecte, le elimină, chiar, din poem, aducând în locul lor ideile, metaforele abisului şi ale nemărginirii, cât a putut să cuprindă din lecturi până la 31 de ani când dispare. Semn că modelele poetice încep să se schimbe chiar şi în aceste zone marginale. Universul liric, saturat deja de flora şi fauna locale, se deschide spre izvoarele de inspiraţie ale gândirii.

XII

Spitalul amorului

„L'amour étant l'initiateur de tout ce qui existe, on appellera néant l'absence d'amour. Les degrés d'existence de l'amour sont ceux de la création à l'œuvre, sans laquelle le néant ne serait pas conçu, ni l'être."

Denis de Rougemont

1. Naşterea conştiinţei lirice este determinată la cei mai mulţi dintre poeţii de la începutul secolului al XIX-lea de apariţia conştiinţei erotice. Hotărârea de a scrie versuri este luată sub presiunea unui mare chin interior. Oameni care, altfel, şi-ar fi văzut de treabă se apucă să compună poeme sub puterea unei pasiuni ce nu mai poate fi tăinuită. Versurile au o adresă precisă şi un scop ce nu este ascuns: vor să cucerească inima unei femei ce nu se lasă cu una, cu două cucerită. Sau să întărească un sentiment deja acceptat, să corecteze o eroare, să îmblânzească o fiinţă recalcitrantă etc.

Scriitura erotică are, la acest prim nivel, trei funcţii: *eliberează* sufletul de o mare tensiune interioară, *comunică* pasiunea şi – cea mai importantă dintre ele – *seduce* obiectul erotic. Toate acestea se împlinesc dacă poemul *place*. Cu alte cuvinte, dacă lângă funcţiile practice dinainte există şi alta de ordin estetic. Pentru ca mesajul să fie primit, versurile trebuie să fie frumoase şi sincere, să respecte, altfel zis, două dintre condiţii fundamentale ale poeziei. Stihuitorul învaţă o *retorică* pentru a fi la înălţimea acestei misiuni.

Intră, negreşit, în hotărârea de a scrie bine şi un sentiment de onoare. Obiectul erotic este, de cele mai multe ori, disputat de mai mulţi pretendenţi şi, pentru a câştiga, stihuitorul trebuie să facă proba unei mari devoţiuni. Devoţiunea lui este versul frumos. Un vers cât mai

savant şi mai convingător, mai sincer îndurerat şi mai bine sunător. Atât de puternic este acest spirit de galanterie la petrarchiştii noştri încât retorica pare a fi o emanaţie a iubirii, un „dar" (har) al feminităţii. Conachi, cel mai complex şi mai profund poet erotic de până la Eminescu, compune *Meşteşugul stihurilor româneşti* pentru a instrui şi a face plăcere unei „preacinstite cucoane". Pentru ca versurile lui să fie înţelese mai bine, pentru ca plăcerea să fie mai mare şi (detaliu nemărturisit!) efectul lor mai puternic, stihuitorul întocmeşte (compilează) o retorică pe care o ilustrează cu versuri proprii. Stihurile au fost scrise ca să zugrăvească patimile sufletului, retorica a fost învăţată (furată) de la ochii preacinstitei doamne. Erosul provoacă, aşadar, nu numai poezia, dar şi prozodia:

„Laudele cu care mă împoroceşti prin luminată scrisoarea dumitale sunt mai presus de starea minţii mele, şi nici unul din darurile ce numeri asupra mea nu este vrednic de rangul ce au câştigat în inima dumitale. Aceasta mă face să mă cutremur cu totul gândind la puţin meritul ce poate avea orişicine pentru ca să te iubească di pi vrednicie. Nu mă bucură stihurile ce am făcut, cât, pentru că au dobândit plăcere şi iscălitura dumitale, cu care pot să fie plăcute la ochii tuturora. Dumita mă cinsteşti a zice că dau suflet unor rânduri ce potrivesc în versuri şi că zugrăvesc patimile cu învioşare ce gâdilă simţirea sufletească. Dar vei şti, strălucito, că darul acesta l-am primit de la dumita în ceasul acela când mi-ai arătat că poate muri cineva încă trăind şi să trăiască murind. Îmi scrii că ai dori să afli meşteşugul cu care să însufleţază stihurile; te sfătuiesc să-l iai de la ochii dumitale, pentru că de la dânşii l-am furat".

Nimeni n-a exprimat mai limpede decât C. Conachi această obedienţă a poeziei faţă de eros. Este o mare prefăcătorie în frazele de mai sus, dar este încă şi un adevăr: iubirea descoperă şi întemeiază fiinţa individului („căci orice idee de om este o idee de dragoste" – zice Denis de Rougemont în *Les mythes de l'amour*), erosul provoacă şi întemeiază lirica. Conachi se angajează, în finalul citatei precuvântări, să slujească până la moarte pe aceea „cătră care mă cinstesc a fi în viaţa me plecată slugă", făcând din robie condiţia lui de existenţă. Însă, slujind iubirea, el înţelege să slujească poezia.

O slujeşte cu suflet („să dau suflet unor rânduri"...), dar şi cu meşteşug. Pentru aceasta el se pune la curent cu rânduiala *stihurghiriei*, traduce *noima* prozodiei, cercetează şi stabileşte (după alţii, bineînţeles)

libertăţile şi restricţiile poetului. Nu interesează acum modul în care este alcătuit acest *meşteşug*, interesează numai dacă în spatele regulilor există o conştiinţă originală a scrisului. În afara ideii de dominaţie a erosului şi de eliberare a sufletului printr-un şir de stihuri cât mai bine rânduite, nu găsim reflecţii speciale despre natura şi rosturile poeziei. Există, evident, voinţa lui Conachi de a alcătui o gramatică a poeziei. Simbolurile *întemeierii* apar şi aici: „cele dintâi *aşezământuri* a stihurilor", „aceste trei canoane sunt *temelia meşteşugului* stihurilor pe care este *aşăzată* toată *stihurghichi*" etc. ... Conachi inventează (traduce, calchiază) o terminologie specifică, silind dialectul moldav să primească fineţea şi complexitatea ştiinţei retorice. El împarte stihurile în *drepte*, *încurcate* şi *sloboade*, numeşte vocalele *slove glăsuitoare* şi consoanele *slove neglăsuitoare*, tâlcul, tălmăcirea unui stih se cheamă la el *noimă*, comparaţia este *asămăluirea*, scurtarea unui cuvânt prin *ifen* [...] se numeşte *zgârcire* şi zgârcirea cuvântului „pricinuieşte scădere" etc. ... Grija poetului este ca versurile să aibă *rânduială* şi cuvintele să aibă, în vers, o *legătură cuviincioasă*, adică să fie armonioase. Armonia „lesneşte" stihul şi-l face curgător.

În acest limbaj, azi pitoresc, impracticabil, se manifestă o mare grijă pentru a surprinde secretul unei arte dificile. Conachi elimină cuvintele care lovesc auzul (grija lui cea mai mare este muzicalitatea versului!) şi strică noima stihului. *Căci*, *cum*, *fulgerând*, *înfioraţi* intră în legături rele cu alte cuvinte şi poetul face o demonstraţie în acest sens dând pentru un vers mai multe variante. Un cuvânt nu trebuie, apoi, prea adesea pomenit, pentru că „sluţeşte" stihul şi acest păcat este de neiertat. O idee frumoasă la Conachi este aceea despre „firea cuvântului", zicând că o metaforă este bună atunci când un cuvânt se potriveşte cu *firea* altui cuvânt. Cutare cuvânt „nu prinde cât de puţin loc" pentru că n-are o fire bună cu firea cuvântului cu care se uneşte.

Conachi cunoaşte şi valoarea *metaforei* („metafora să numeşte la stihuri a potrivi lucrare străină"), dar în versurile originale o foloseşte rar. Instrumentul dominant în poezia română, până la Eminescu, rămâne *asămăluirea* („o pricină ce să pună drept pildă pricinii cei adevărate a stihului"). Folosind-o cu oarecare rafinament, Conachi creează o reţea de figuri (figuri în exclusivitate ale erosului), punând la temelia lor două principii clare: muzicalitatea şi normalitatea (obişnuinţa, autenticitatea, răspândirea) limbajului. În limba aspră a lui Conachi aceste două repere sună astfel: „dascăl şi povăţuitor adevărat trebuie să fie *auzul* şi *obiceiul* *după care se vorbeşte*" (s.n.) Se va vedea din versurile citate mai jos că *auzul* nu înşală pe stihuitor, dar *obiceiul* limbii s-a schimbat între timp.

Rămâne simţirea (patima) nediminuată, neintimidată de potopul de nenorociri căzute pe capul ei. Ea inventează mereu poezia, întemeiază fiinţa, provoacă *scrisul*. Scriitura nu este, la Conachi, gratuită, poetul nu scrie niciodată (cel puţin aşa spune) pentru „pricini străine". N-are spor, mâna se oţărăşte, mintea se îngreuiază:

> „Ah, *scrisul* (s.n.) nu-mi sporeşte decât numai către tine
> Mâna mea se oţărăşte a-nsămna pricini străine".

Însă pricinile se schimbă des, Conachi are o vocaţie inepuizabilă de a intimiza obiectul erotic, de a-l asuma rapid. Zulnia este, ca Beatrice, imaginea pură a iubirii lui. Lângă Zulnia există în versuri Anica, Casandra, Lucsandra, Elenco, Marioara, Marghioala, Smărăndiţa, faţă de care stihuitorul arată aceeaşi patimă şi aceeaşi jale. Conachi face să se creadă că iubirea îi este de fiecare dată chinuitoare (adică profundă) şi neprefăcută. Şi are, până la un punct, dreptate: obiectul, indiferent de natura lui, provoacă o pasiune care se manifestă mereu în acelaşi fel. Ea îl somează să scrie, cu alte cuvinte: să se jeluiască. Stihurile, indiferent de adresa lor, constituie un singur, neîntrerupt monolog. Un discurs lung, o confesiune eliberatoare. O eliberare care-l duce însă mereu, se va vedea, pe marginea prăpastiei. A trăi la hotarul neantului a devenit pentru poetul erotic un mod obişnuit de existenţă.

Scriitura erotică are şi asemenea implicaţii neprevăzute de ingeniosul, rafinatul, prefăcutul stihuitor. Amărăciunea, priveliştea morţii, chinul mistuitor dau o stare favorabilă scrisului. Numai de la un anumit grad de jale Conachi pune mâna pe pană. Liniştea, bucuria sufletului nu par a-i fi prielnice. Se plânge mereu de focul ce îl arde, dar nu scrie decât când vâlvătăile focului sunt mai mari şi chinurile mai adânci. Liniştea, dacă există, paralizează talentul stihuitorului. Sporul la scris îi vine când se deschide în faţa lui priveliştea durerii. Şi dacă este o mulţumire, o împăcare a spiritului, acestea nu pot fi decât în *scrierea* care eliberează şi afundă, totodată, sufletul, *seduce* obiectul şi *înlănţuie* şi mai rău subiectul.

În relaţia poezie – eros, un alt poet de început, Barbu Paris Mumuleanu introduce (în prefaţa la volumul *Rost de poezie adecă stihuri*, 1820) un element nou: *fantezia* („acel năluc al minţii"). Esenţa poeziei rămâne însă tot pătimirea, iar pătimirea este cu precădere de natură sentimentală.

„Mişcarea patimilor celor dinlăuntru" naşte rostul poeziei. Fantezia este instrumentul care transformă patima sufletească în rostire lirică: „această faptă a poeziei nu iaşte alt, decât o mişcare a simţirii, o patimă sufletească şi naştere a fanteziei. Acel năluc al minţii, pătimind un *ce*, ţese idei şi păreri, alcătuind stihuri după patimi şi înălţimea duhului". În alianţă cu muzica, stihurile au puterea „de a domoli verice inimă împietrită". Împietrită, spune Mumuleanu mai departe, din „pricini de amor", căci omul este prin firea lui „rob pohtelor planisit".

Este de la sine înţeles că poezia este provocată de aceste pohte şi că ea însăşi este o pohtă superioară pentru că meditează şi exprimă pe cele dinainte. Nu trebuie să căutăm mai multe subtilităţi decât există în aceste propoziţii sincere şi elementare, dar un fapt este sigur: poetul de la 1820 (şi mentalitatea rămâne aceeaşi, până la 1870) vede în eros cauza ce duce la naşterea simţului liric. Şi chiar dacă nu e conştient de această subordonare, poezia ca atare nu face decât să nutrească (şi să se nutrească din) această iluzie. Iluzia, întâi, că omul ia act de existenţa lui prin revelaţia unei pasiuni (o pasiune care-l constituie, îl întemeiază printr-o *mistuire* perpetuă) şi, în al doilea rând, iluzia că această pasiune creează în modul cel mai direct poezia.

Sursele acestei subordonări au fost determinate. Surse, în esenţă, livreşti: poezia trubadurilor, Petrarca, poezia neoanacreontică, mica poezie franceză din secolul al XVIII-lea etc. Mă interesează, aici, mai puţin modelele, cât modul în care, printr-o retorică împrumutată, adesea elementară, se formează un limbaj poetic şi se întemeiază poezia română. Retorica poeziei se confundă, la 1820, cu retorica erosului. Figurile erosului exprimă disponibilităţile şi formele sensibilităţii omului. Gândirea, reveria, fantezia lui trec prin acest teritoriu unde bucuria e fructul durerii. Un spaţiu pe care Anton Pann îl asemuieşte cu un spital: *Spitalul Amorului*. Iubirea este, într-adevăr, înţeleasă ca o boală a sufletului: o boală însă fecundă, creatoare, căci ea permite omului medieval dominat de interdicţii şi înspăimântat de destin să ia act de condiţia lui (şi să-şi descopere, astfel, personalitatea) şi, totodată, să trezească în el dorinţa de a se exprima prin poezie. „Dragostea – observă Denis de Rougemont – este cel mai bun conductor şi, totodată, cel mai bun excitant al expresiei".

2. „A-şi cuprinde noima" este preocuparea cea mai importantă a lui C. Conachi. Însă drumul spre *noimă* trece prin teritoriul *Amorului*.

Amorul cuprinde totul, exprimă totul, de la politică la religie. Pentru poetul de la 1820 erosul este conceptul fundamental de existenţă. Existenţa dinafară şi existenţa dinăuntru n-au înţeles fără *Amor*. Este multă prefăcătorie în jurămintele, jelaniile poeţilor, dar să nu ignorăm faptul că din prefăcătoriile pasiunii se naşte adevărul poeziei.

Dar ce este acest *Amoriu* care nu lasă în pace pe postelnicii, logofeţii şi marii noştri vistiernici? Pentru cei vechi, spune acelaşi Denis de Rougemont, Erosul era un zeu, pentru moderni erosul este o problemă. Pentru Văcăreşti, Conachi şi ceilalţi poeţi din prima jumătate a secolului al XIX-lea, erosul este, indiscutabil, un zeu, dar un zeu chinuitor. El face parte din categoria fatalităţilor. Vine nechemat, se insinuează, tulbură minţile oamenilor serioşi, loveşte şi sminteşte inima indivizilor de toate vârstele. În stil preromantic, Asachi îl numeşte „izvor dulce de-ntristăciune", iar Conachi, mai filozof şi cu o imaginaţie mai războinică, îi zice „ostaşul viteaz al firii". A defini *amorul* este, de altfel, o temă importantă pentru el. Un poem se cheamă *Cine-i Amoriul*, un altul, foarte cunoscut, studiază relaţia dintre amor şi prieteşug.

Cea dintâi şi cea mai stăruitoare imagine este aceea venită din poezia neoanacreontică: Amor este zeul înaripat, copil ademenitor, insinuant, zeu voiajor, războinic (un soldat al graţiei), săgeţile lui rănesc şi tămăduiesc în acelaşi timp. Fiinţa lui este făcută din contraste, în ea se întâlnesc binele şi răul, plăcerea şi amărăciunea. În *Cine-i Amoriul*, Conachi epuizează imaginile acestei împerecheri de elemente antinomice: Amoriul poartă arme ca ostaşii, dă năvală şi fuge cu slăbiciune, ia cetăţi, dar nu le-nchină, se dă rob, dar şi robeşte, răneşte şi vindecă, aprinde focul groaznic şi potoleşte focul... Armele lui sunt mila şi iubirea:

„Armele lui nu-s de heră, ci-s de milă, de iubire,
De durere, de suspinuri, de rugi fără contenire.
Cu dânsăle să armează, cu dânsăle biruieşte,
Ele sunt a lui dorinţe, pentru ele să jărtfeşte.
Pacea lui nu-i vro pace sau de arme contenire,
Ci este după răceală a dragostei înnoire.
Războiul lui nu-i spre moarte, ci spre dulce pătimirea,
Cari-nghimpă şi deşteaptă şi iuţăşte toată firea"*.

* Citām după C. Conachi, *Scrieri alese*, ediţie, prefaţă, glosar şi bibliografie de Ecaterina şi Alexandru Teodorescu, E.P.L., 1963.

Poemul acesta (şi, în genere, toate versurile lui Conachi) se grupează în jurul unei vaste figuri a oximoronului. Relaţia *rece - cald*, *dulce - amar* este urmărită pe toate planurile. Câteva definiţii sunt fine. Pentru Amor, zice într-un loc stihurgosul, mişcarea şi repausul sunt totuna: „mărsul, dusul şi stătutul la dânsul sunt tot o stare". O stare, va să zică, ce n-are stare sau o stare de nestare...

Altă disociere subţire priveşte natura duală a erosului: trupească şi cerească. Disociere comună la greci: există două Afrodite: *Afrodita Pandémos* (simbolul dragostei terestre, carnale) şi *Afrodita Urania* (amorul celest, pur). Pe cea dintâi romanii o numeau *Vulgigava* (Venus de răspântie). Conachi acceptă cele două firi ale lui Amor: omenească şi îngerească, înţelegând printr-una pasiunea ce împinge la faptă, prin cealaltă înălţarea deasupra simţurilor, potolirea pe care o aduce spiritul:

„Două firi are-ntro fire - şi de om, şi îngerească,
Una-i dragostea curată, ceilaltă-i îi trupească.
Cu una la sântimenturi să pleacă şi să închină,
Doreşte cele de lipsă, în despărţire suspină.
Cu ceilaltă potoale şi împacă îmbulzârea
Ce aduce la om fapta care i-au dăruit firea".

Finalul acestui spiritual discurs erotic pare a exprima şi o opţiune pentru partea pământească a Amorului. Oricum, iubirea se naşte prin vedere şi trofeele ei sunt:

„ochi şi gene şi guriţă,
obraji rătunzi, albi şi rumeni,
pepturi, sânuri cu mici ţâţă
sunt a sale vânătoare...".

Mai este însă ceva. Dar despre acest misterios lucru nu vrea să vorbească. Sau vorbeşte, comunicând că nu vrea să vorbească (cunoscută figură retorică):

„...şi întru a sa trufie
Mai are încă un lucru, care-l tac, că lumea-l ştie".

Un dialog (*Afrodita şi Amoriul*) reia tema fatalităţii erosului. Afrodita se plânge fiului său, Amor, de tânărul Ikanok care, plin de mândrie („cu firea pe sus"), nu se supune dragostei. Femeile frumoase, pline de duh

şi isteţime, „n-au prins loc la ochii săi" şi, în genere, Ikanok (numele lui Konaki citit invers!) *adiaforiseşte*, adică este nepăsător faţă de acest subiect. Afrodita este jignită şi pune pe capul indiferentului tânăr un premiu regal: „voi da stema-mpărătească/ orişcăreia femei/ va putea ca să-l robească/ la mângâioşi ochii săi"... Amor face teoria omului, fiinţă slabă, înlănţuit inevitabil de iubire („Ah, îi slab omul, măicuţă, şi supus pe cât îl vrei"). Cât de mândru, tare ar fi, omul robeşte la *„un nu ştiu ce plăcut"*. E îndeajuns o *clipală*, o *zâmbire*, un *dar mic nesocotit* pentru ca sufletul să intre în focul mistuitor. Ikanok însuşi se supune, prilej pentru Afrodita de a filozofa: viaţa omului este un somn în care el visează „de la râs până la plâns", în lume gustul este împărat...

Amorul este, aici, în ipostază de observator moral. În *Iubitul şi Urâtul* îl vedem, cum se zice, la lucru. Adică la vânătoare de suflete tinere. Amor culege flori pe câmp şi, zărindu-l, Aglaia se înspăimântă „de atâta haz cu nuri", apoi, amăgită, pierdută, fata cade în braţele pruncului (Amor apare sub înfăţişare de prunc) înşelător. Agentul de corupţie este şi aici *privirea*, iar *zâmbetul* e primul semn al seducţiei:

„îl priveşte, îl numeşte şi să-nşală a-i zâmbi"...

Tot ca un copilaş ingenuu apare Amor în alt poem (*Într-un rădi, de dimineaţă*), din sfera micii poezii pastorale. Deghizat („schimbat la faţă"), Amoriu culege flori pe câmp şi gândeşte malefic: „vai de cin-a priimi/ aceste flori de la mine"... O fetişoară căuta, în acest timp, o mioară rătăcită şi, întâlnind „prin pustiuri" copilaşul viclean, cedează rugăminţilor lui şi-l ia în braţe. Ce urmează se poate prevede: fetişoarei i se aprinde sufletul, aleargă pe dealuri, plânge, se vaită şi invocă moartea:

„Moartea fără prelungire
Să vie să mă ia,
Căci alt chip de mântuire
Nu am la durerea mea"...

Victima este aici o copilă (o *nymphet*, cum zice Denis de Rougemont), în tradiţia petrarchistă, de altfel: Laura are, cum se ştie, doisprezece ani, Beatrice are nouă ani când se naşte pasiunea lui Dante, Novalis şi-a închinat opera Sophiei von Kuhn, moartă la unsprezece ani etc. *Fetişoara* lui Conachi intră în această tipologie de femei-copil, reluată de romantici.

Un I.C. (*Vânătoarea*, 1846) face chiar teoria iubirii tinere. Florica este o „copiliţă" şi soacra, crescută în altă morală, dezvoltă ideea *iuţirii* lumii şi, fatal, a sentimentelor :

„Pe când eram odată
Ca dânsa-n lume fată
Noi nu ştiam ce este pustiul de iubit,
Dar îns-acum o fată
De tot este schimbată,
Iubeşte cât de mică că lumea s-a iuţit"...

Fata tânără pe patul morţii este, tot aşa, o „floarea matinală", o „tânără suflare", o copiliţă, în fine, care-şi încetează cântecul în dimineaţa vieţii. Se observă chiar un regres al vârstei erotice, de la Văcăreşti la Bolintineanu şi, în genere, la romantici. Cei dintâi cântă femeia coaptă, *ibovnica* are o anumită experienţă, farmecul ei este studiat. Cunoaşte instrumentele seducţiei şi şcoala tăcerii. Heliade aduce în poezie psihologia puberală. Fata din *Sburătorul* se adresează cu inocenţă mamei. Tot Heliade strică tradiţia dând cuvântul femeii. Obiectul erotic slăvit începe să vorbească despre sine şi se vede, deodată, că suferinţa lui este profundă şi aduce cu sine acea sinceritate a emoţiei nevinovate ce lipseşte din alte poeme erotice. Bolintineanu fixează, într-o poezie luată mult timp ca model (*O fată tânără pe patul morţii*), vârsta matinală a iubirii. Romanticii (Eminescu, îndeosebi) aduc în literatură androginul, ceea ce din punct de vedere fiziologic înseamnă vârsta la care sexul nu se revelează.

Amoriul mai apare o dată sub chip de ostaş (*Amoriul, ca şi ostaşii*), numai că armele lui sunt gingaşe, iar robia este plină de *haz* (o noţiune frecventă în versurile lui Conachi). Hazul este echivalent cu *plăcutul*, *agreabilul*. La săgeţi, Amoriul n-are, aşadar, „fieră", ci „lumini de ochi şi gene", arcul este format din cele două sprâncene îngemănate, în fine, scutul de apărare este constituit din „a firii ruşinare", iar *lagărul* lui este *sânul* etc. În *Cine-i Amoriul* este indicat tot sânul ca *cetăţuia* în care locuieşte zeul. Curios, Conachi, care îşi construieşte poezia pe un imens suspin, se arătă încrezător şi idilic când vorbeşte în general despre muncile lui Eros.

Coşmarul acestei idile se termină când iubirea este adusă pe un plan subiectiv. Poetul schimbă atunci foaia şi pruncul cu arc devine simbolul unei mari, iremediabile nenorociri. Într-un poem meditativ (*Când mă mâniesăm pe Amori*) numele lui Amor este nălucire, ademenire, privirea lui e otrăvită, plăcerea ce o provoacă este pentru *ticălosul om* o suferinţă lungă şi grea. Conachi dezvoltă ideea, desigur comună în poezia Renaşterii şi în mica poezie pastorală, că legea iubirii este tiranică. Ea zdruncină aşezările, tulbură treburile oamenilor mari, nimeni nu i se poate împotrivi :

„Mândrii împăraţi a lumii cu a stemelor odoară
A statornici putut-au pre amori vrodinioară ? ".

Remarcăm faptul că *Amoriul* a devenit *amoriu* : zeul a fost identificat cu simţirea lui, mitul cu semnificaţia sa. Poetul erotic vrea proba materială a existenţei („să pipăi a ta credinţă"), însă, ca şi poetul de mai târziu care caută dovada divinităţii, nu află decât nălucire. El se adresează, atunci, omenirii avertizând-o asupra marelui rău ce-o ameninţă :

„Deşteaptă-te, omenire, din visul ce te orbeşte
Şi, cunoscând ce-i amoriul şi pe cât te osândeşte,
Izgoneşte-l din sâmţâre
Şi spune spre pomenire
Vacurilor depărtate
Nenorocirile toate
Ce vin dintr-o nălucire".

Este imaginea unui rău abstract, incontrolabil, de origine divină, acţionând ca o lege aspră într-o lume pregătită s-o primească. Nici o idee mai profundă nu putem afla la acest prim nivel al poeziei. Conachi n-are imaginaţia necesară pentru a însufleţi liric nişte concepte convenţionalizate de poezia neoclasică. Rămâne, repet, numai efortul de a cuprinde noima unui concept ce ajunge la el călare pe mituri facile.

Anton Pann ţine şi el amorul în sfera „urgiei". Mai ales când amorul se instituţionalizează în familie. Acolo, apare, fatal, chipul demonic al nevestei mincinoase. Romanticii minori de după 1840 nu încetează să se întrebe *ce e amorul* ? ! O „esenţă trăitoare", un mister pus în oameni de Dumnezeu, zice I. Catina. O flacără cerească, „misterul din sufletul cel mare", o „beţie", zice facilul Al. Pelimon. La acest mister, femeia nu vrea, uneori, să participe. Simţul onoarei este mai puternic decât simţul estetic :

„Să fii chiar un Dante nu-ţi dau sărutarea,
Pentru poezie nu-mi pierz eu onoarea"*.

---

* *Apud* Roxana Sorescu, „Metamorfoze ale liricii erotice", în vol. *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc*, Editura Academiei, 1976.

3. Erosul capătă o oarecare substanţă când poetul se hotărăşte să exprime *jaloba* lui: micul infern sentimental. Amoriul este urmărit aici în faptele lui, discursul erotic trece la persoana întâi. Gustul de a medita nu-l părăseşte pe Conachi, cântăreţ al pasiunii şi, într-o oarecare măsură, filozof liric al pasiunii. Conceptul de amor este urmărit pe plan moral şi în relaţie cu alte sentimente. Faimoasă este legătura dintre *amor* şi *prieteşug*, reluată şi de poeţii din generaţia de la 1840. Este vechea dilemă între iubire şi prietenie rezolvată în epoca Renaşterii în favoarea prieteniei: pentru o femeie (o iubire) nu poţi să trădezi un prieten...

Conachi încearcă să unească cele două forme ale afecţiunii. Într-un prim poem (*Lumea*) face elogiul prieteniei, însă termenul este ambiguu. Prieteşug poate însemna afecţiunea spirituală (*agapé*), dar şi pasiunea erotică. Pentru a desemna diferitele nuanţe ale dragostei (*philia erotiké*), grecii foloseau şi noţiunea de *eunoïa* (bunăvoinţă şi devotament), *storgé* (tandreţe), *pathos* (dragostea ca dorinţă), *charis* (dragostea ca formă de recunoştinţă), *mania* (pasiunea erotică dezlănţuită)*. Pasiunea lui Conachi bate mai mult spre *mania*, deşi nu exclude nuanţa afecţiunii dezinteresate (*agapé*). *Prieteşugul* este forma generală a iubirii, o soluţie la deşertăciunea lumii:

„Că toate trec într-o clipală,
Lăsând pe om în starea cea goală.
Numai prietenul cu unire
Este o zare de fericire
Ce are omul drept alinare
La orişice feli de întâmplare.
O, prieteşug, rai de plăcere,
Ce te începi numai din vedere
Şi eşti păstrat şi după orbire
Şi ispitit în nenorocire,
Spune-mi unde lăcuieşti anume,
Ca să te caut în toată lume,
Să dau prin foc, prin apă, prin pară.
Ca să mă lipăsc de-a ta aripioară.
Şi petrecând într-a tale braţă,
Voi răbda şi scurtare de viaţă
Şi mă voi lipsi de orice bine
Numai să te aib lângă mine".

* *Cf.* Robert Flacelière, *L'amour en Grèce*, Hachette, 1971.

Petrecerea „în braţă" de la sfârşit dă un sens echivoc noţiunii dezvoltate până aici de sensul lui *agapé*. Echivoc calculat, cum se vede mai bine în poemul *Amoriului din prieteşug*, unde Conachi uneşte discursul moral cu discursul erotic propriu-zis. Amorul este, aici, „cuvântul [...] cel mare" al inimilor, iar prieteşugul anticamera lui. Pentru ca amorul să domnească (Conachi foloseşte câteva imagini imperiale: „acest împărat al lumii", „stăpânitor de plăcere", „tiran la împotrivire"...) trebuie ca să existe prieteşugul cu credinţă: „dar din ceruri". El netezeşte calea iubirii pregătind sufletul să primească *simbatiea*, *mila*, *credinţa*. Toate acestea ajută la înfăptuirea unei *mari prefaceri*:

„Din prieteşugul dulce în amori cu înfocare,
Ah, crede-mă-ţi, inimioară, că o aşa înălţare
Dintr-o norocire mică în norocirea cea mare
Suie pe om lângă îngeri şi lângă dumnezeire
Şi-l face trăind să guste a raiului fericire...".

Însă până a ajunge la „stepâna acea mare", cât efort, ce chin, câtă durere, ce lungă răbdare!... Conachi este un martir fericit, *muncile* lui l-au dus la izbândă: *nenorocita Zulnie* este, în fine, a lui, dar, încă o dată, până să ajungă aici:

„Câte munci, câte năcazuri şi cât plâns cu suspinare!".

Conachi concentrează, aici, romanul lui de dragoste cu Zulnia din care face simbolul unei mari pasiuni. Au existat, încredinţează poetul, momente dramatice de ezitare („jalnică stânjenire") între două sentimente:

„Ori a fi prietin şi să mă trag de Zulnia,
Ori să-i descopăr amoriul ce cu-atâta tiranie
M-au cuprins şi mă-mpilează...".

Însă Ikanok decide să prefacă *sfânta legătură* într-o pasiune straşnică şi, în amintirea acestei prefaceri, sapă pe copaci celebrele slove:

„Că amoriul cel mai straşnic din prieteşug răsare".

În foarte cunoscuta *Jaloba mea*, Conachi pare a spune că o formă superioară de iubire este aceea ce leagă pasiunea cu prietenia. „Dulcea desfătare", „râvna fără temut", iubirea cu pace, cu chip cinstit sunt posibile când „prieteşugul cu amorul îi unit". Însă poetul se contrazice

numaidecât: prieteşugul („dar din ceruri, hazul sunetelor mari") se transformă în dragoste nebună şi, atunci, bucuria devine durere, fiinţa liniştită trece într-o „fiinţă cu înfocare"... Armistiţiul dintre prieteşug şi amor fusese, dar, scurt, pacea, desfătarea n-au putut dura. *Maica lume* nu primeşte pe roţile ei statornicia: „că pe-a roţâi tale scări/ nu primeşti statornicie, ci prefaceri şi schimbări". Nu-i trebuie mult înamoratului poet să împrumute glasul Ecleziastului!...

O formă incipientă a pasiunii conachiene este *simbatiea*, invocată într-un frumos poem în stil popular (*Toată lumea est-o şcoală*):

„Lumea este învăţătura,
Lumea-i dragostea şi ura.
Oare dragostea ce este,
Adevăru-i sau poveste?
Este-un adevăr pe lume
Căruia eu nu-i pun nume,
Îl las lumii să-l gâcească.
Ce-i simbatiea firească,
Care lumea împărăteşte,
Inimi, suflete robeşte,
Aducând într-o unire
A raiului fericire.
Când să trezesc doi din somn,
Îngeru-i om pentru om,
Iată dragostea ce este.
Adevăru-i nu-i poveste".

Ingenioase rotiri de propoziţii, slobodă limbă, mai mare detaşare de nenorocirile dragostei! Conachi este în stare să scrie şi asemenea versuri mai pure, cu o imaginaţie, în orice caz, mai liberă faţă de propria biografie sentimentală. Dragostea ca pasiune (nuanţa pe care el o exprimă de regulă) capătă, aici, o notă mai abstractă, mai îngerească. Poetul refuză s-o numească, aducând doar în sprijinul ei noţiunea de *simbatie firească*, cum în alte poeme aduce noţiunea de milă. *Mila*, *credinţa* sunt concepte religioase. Există la Conachi şi această nuanţă („tehnica poeziei – zice G. Călinescu – este alunecarea continuă şi savantă între mistic şi profan"*), într-un loc femeia este împodobită cu

* *Poezia „realelor"*.

fire dumnezeiască, însă pasiunea este atât de năvalnică în senzualitatea ei încât ideea unei Zulnii ca simbol al iubirii de divinitate este exclusă. Marele logofăt de la Ţigăneşti nu e Dante, nici Zulnia, mamă a cinci copii, nu este Beatrice. Dragostea lui Conachi are alte virtuţi şi se revendică dintr-o simbolistică mai profană.

Simbatiea este, poate, *agapé*, mai puţin latura spirituală, dragostea se opreşte la el în pragul emoţiei. Există, cu toate acestea, în poemele lui ecouri din mitologie, din filozofia veche, din lirica trubadurilor, vaietele stihuitorului ne trimit mereu la Biblie, însă toate aceste elemente nu par a determina iubirea ca pasiune. Denis de Rougemont, studiind literatura erotică a Occidentului*, propune o *mytanalyse* bazată, în esenţă, pe gruparea tuturor situaţiilor, formelor pe care le ia dragostea în literatură în jurul a două mituri care se diferenţiază, alternează şi se întrepătrund: *Tristan* şi *Don Juan*. Tristan e pasiunea unică, eternă (în măsura în care eternitatea morţii o îmbrăţişează), mistică pentru că trece în transcendent şi caută absolutul. În sfera culturii, simbolul acestei pasiuni este Kierkegaard. Don Juan reprezintă efemerul din iubire, pasiunea nomadă, variaţia nebună a obiectului erotic, cinismul, foamea de cunoaştere a suprafeţelor, furoarea dionisiacă, nevroza erotică manifestată prin instabilitate, agitaţie, fugă continuă. În plan spiritual, mitul lui Don Juan este ilustrat, zice tot Denis de Rougemont, de Nietzsche – „un Don Juan al cunoaşterii". Formidabilă propoziţie! Există, în consecinţă, o *psihologie tristaniană* şi o *psihologie donjuanistă*, două arhetipuri ale iubirii pe care literatura le-a dezvoltat îndeosebi în secolul al XIX-lea.

*Erotismul*** spune acelaşi Denis de Rougemont, este o invenţie a secolului al XII-lea (o invenţie a trubadurilor), însă erotismul nu devine o problemă pentru conştiinţa occidentală decât la începutul secolului al XIX-lea. Este marea descoperire a romanticilor, care redescoperă, în acelaşi timp, lirismul trubadurilor şi implicaţiile multiple ale religiei în viaţa sufletului. O noţiune de care nici Antichitatea, nici epoca clasică nu aveau cunoştinţă este aceea de *sexualitate*. Termenul ca atare apare prima oară la Kierkegaard, în 1843. Literatura face din el o temă privilegiată de-abia în secolul XX. Pentru clasici – dovedeşte eseistul –

* *L'amour et l'Occident*, 1939, şi *Les mythes de l'amour*, 1961.

** „Erotismul începe acolo unde emoţia sexuală devine, dincolo de scopul său procreator, un scop în sine sau un instrument al sufletului"... (*Les mythes de l'amour*, p. 45).

dragostea este un subiect de preocupare numai în măsura în care intră în conflict cu sentimentul datoriei. Iubirea nu-i o problemă în sine. Poţi omorî din gelozie (pentru că a fost lezat sentimentul *onoarei*), dar nu poţi muri din dragoste. Noţiunea de viaţă sexuală şi, în genere, tot ce atinge lumea instinctelor nu constituie subiecte de meditaţie.

Nu discutăm aici verosimilitatea acestor ipoteze, le luăm numai ca puncte de referinţă într-un studiu ce nu se ocupă propriu-zis de *erotism*, *sexualitate*, ci de expresia literară a erosului într-o epocă în care descoperirea erosului înseamnă, repet, descoperirea poeziei. Văcăreştii, Conachi, Bolintineanu (clasicizanţi şi romantici) sunt preocupaţi în gradul cel mai înalt de viaţa erosului, într-atât încât pentru unii (Conachi, Alecu Văcărescu) existenţa se confundă cu iubirea. Ideea ce se repetă cel mai des la aceşti profesionişti ai pasiunii este aceea că viaţa n-are nici o raţiune fără dragoste:

„A trăi făr-a iubi
Mă mir ce trai o mai fi".

Judecând cu miturile propuse de Denis de Rougemont, Conachi este un Don Juan care se ia drept un Tristan. Seducător profesionist, el cântă (termenul potrivit aici este *plânge*) o pasiune aflată mereu pe marginea prăpastiei. O substituire, o corupere a miturilor se observă în aceste versuri prefăcute în care seducătorul reclamă suferinţa cea mai adâncă. Un seducător care se preface a fi victimă. Arma lui nu e cinismul, ci umilinţa. Ca să câştige, el îşi strigă netrebnicia. Iată o nuanţă pe care Denis de Rougemont n-o observă în literatura erotică a Occidentului. Orientul a subţiat şi corupt simţurile sau le-a adaptat unei mentalităţi care face din femeie un obiect exclusiv erotic. Un obiect ce trebuie corupt prin daruri, cucerit printr-un complicat ceremonial. Ceremonialul prevede, s-a putut constata şi din analiza versurilor lui Ienăchiţă şi Alecu Văcărescu, mai multe probe, cea dintâi şi cea mai importantă fiind micşorarea voită a seducătorului (*o voluptate a umilinţei*, *un cult al defăimării!*).

Este o strategie la mijloc şi strategia constă în răsturnarea raporturilor reale dintre subiect şi obiect. Subiectul (seducătorul) se constituie în victimă potenţială, în timp ce adevăratei victime (obiectul erotic) i se atribuie puteri dominatoare. Don Juan leapădă, la porţile Orientului, teribila lui insolenţă. Nu i-ar sluji la nimic. Pentru a câştiga, el trebuie

să se identifice cu un Tristan năpăstuit. Pentru a ajunge mai repede la ţintă trebuie să apuce pe calea umilinţei de sine. Nu există, adevărat, un rege Marc (marele obstacol), dar există o veche mentalitate care cere ca bărbatul să înceapă numaidecât să suspine, să se dea de ceasul morţii şi să jure că nu mai poate trăi, iar femeia să se prefacă, după oarecare timp, că îl crede. *După oarecare timp*... pentru că şi ritmurile timpului sunt, aici, mai încete şi moravurile mai înţepenite.

O complicitate reciproc acceptată reglează aventura sentimentală şi determină formele ei de manifestare. O imensă impostură care atinge însă în poezie notele cele mai profunde ale senzualităţii. O senzualitate ce nu trece însă dincolo de pragul decenţei. Căci versurile acestor destrăbălaţi amanţi sunt de o enervantă pudicitate. Abia dacă privirea îndrăzneşte să atingă *sânul*, elogiul poetului se concentrează, de regulă, asupra ochilor şi (s-a putut constata din citatele de până acum) asupra chipului *dalb*. Conachi manifestă oarecare îndrăzneală vorbind, în câteva locuri, de petrecerea „în braţă" şi de o „năvală" pe care intenţionează s-o facă soţiei. Poemul ce sugerează această dulce violenţă se cheamă *Mergând către preaiubită* şi merită a fi citat ca document de curaj erotic într-o epocă în care curajul este să păstrezi tăcere asupra lucrurilor delicate. Conachi nu-şi mai ascunde impacienţa:

„Aleargă, suflet', aleargă,
La soţâia ta cea dragă,
Căci te-aşteaptă cu dor mare,
Ca să-i duci a mea suflare.
Gândule, mergi şi-i vesteşte
Că iubitul ei sosăşte,
Spune-i să se descernească
Şi să nu mă mai bocească.
Du ochilor drept vestire
A plânsului contenire,
Du guriţei bucurie
De sărutări cu trufie.
Sânul, peptul dezvăleşte,
Ţâţişoare rumeneşte,
Rădică di pi picioare
Orice feli de-nvălitoare
Şi spune cu îndrăzneală
C-oi să fac mare năvală".

Este prima oară, după ştiinţa mea, când un poet erotic îndrăzneşte să vorbească despre astfel de lucruri şi să arunce o privire concupiscentă spre trupul femeii. A dezveli sânul, a vedea ţâţişoara rumenită, a ridica „di pi picioare orice feli de-nvălitoare" – constituie un imens curaj. Va mai trece aproape un secol până ce să apară, în poezia română, un lirism al corpului şi o poezie care să vorbească despre plăcerea sexuală. Promisiunea de „mare năvală" de la sfârşitul poemului este şi mai îndrăzneaţă pentru că sugerează o sexualitate incipientă. Curajul se opreşte, e drept, la treapta promisiunii. Dulcea violenţă se face prin delegaţie: prin gândul trimis înainte, ca buzduganul din basm, pentru a anunţa venirea năvălitorului. Aceasta este însă o excepţie. Gândul caută, de regulă, alte dovezi de pasiune, iar privirea alte semne ale feminităţii. *Nurii* constituie podoaba cea mai de preţ a femeii şi pe aceasta o cercetează, cu disperare, cu impacienţă, îndrăgostitul incurabil.

Revenind la *pasiunea* pe care o reclamă versurile lui Conachi, constatăm că ea se menţine în sfera *sufletului* (adică a emoţiei) şi a unei senzualităţi decente. O deschidere, dar nu prea mare are spre *agapé* şi spre *mania* erotică, amestecând miturile într-un lirism în esenţă ceremonial. Totul e *cum spui*, înainte de orice este mimarea unei mari umilinţe în faţa obiectului erotic. Dragostea este, repet, văzută ca o teribilă boală, însă oamenii aceştia văicăreţi de la 1820 s-au instalat confortabil în boală şi petrec fără gând să iasă din ea. *Boala* este o metaforă a vitalităţii pasiunii.

Mai este ceva: iubirea lui Conachi şi a celorlalţi poeţi erotici se nutreşte din contestarea iubirii (suferinţă, chin, moarte), însă „orice pasiune (citim în Denis de Rougemont) se hrăneşte din negaţie". Asta s-ar traduce astfel: orice pasiune veritabilă întâmpină un obstacol (un *rege Marc*), iar obstacolul (negaţia) incită şi măreşte pasiunea. Caracteristica lui Conachi e că el este cu premeditare nefericit şi, prin o mie de tertipuri, măreşte nefericirea pentru a fi mai uşor crezut. O bizară (dacă n-am şti cât de prefăcută!) voluptate masochistă există în pasiunea erotică a Marelui Logofăt.

Denis de Rougemont ne mai propune un test pentru a putea distinge *cele patru culori* ale dragostei. E vorba de o schemă filozofică abstractă, cu punct de plecare în cele patru funcţii fundamentale ale lui C.G. Jung: gândirea, senzaţia, intuiţia, sentimentul. Aplicate la literatură, ele pot fixa patru tipuri (arhetipuri) ale pasiunii amoroase. Eseistul francez identifică aceste arhetipuri în ideogramele cărţilor de joc. Cel dintâi

(semnul *de pică*) este *viziunea intuitivă* (amiciţia spirituală, *agapé*) şi sugerează o pătrundere, o traversare. Pentru această categorie, dragostea nu este propriu-zis un sentiment, ci situaţia totală a celui care iubeşte. Al doilea model este *Emoţia sau Erosul*: sufletul precede dragostea, pasiunea merge spre unicitate, pasiunea este invadatoare şi îşi este suficientă sieşi. Semnul ei este *cupa* (inima), deviaţia tipică este masochismul, gustul care animă pasiunea este gustul morţii. Este, prin excelenţă, pasiunea tristaniană. A treia formă este *plăcerea sexuală*, cu două variante: a) *sexualitatea condamnată* şi b) *sexualitatea separată*. Semnul ei este *trefla* şi, în fişa dată de Denis de Rougemont, citim: nomadism sentimental, gurmandism, temperament senzual impulsiv, plăcere trupească etc. Sub semnul *caroului* stă dragostea ca *Energie cosmică*, cu alte vorbe: iubirea care mişcă soarele şi alte stele (Dante), penetraţia, elanul gândirii, pasiunea descoperirii, producerea de concepte, sentimentul limitelor, stăpânirea de sine, echilibrul etc...

Schema propusă de Denis de Rougemont combină, cum se poate uşor remarca, formele *philiei* greceşti cu formele sensibilităţii erotice trubadureşti. Într-un arhetip recunoaştem pasiunea de ordin spiritual, în altul platonismul, în tipul emoţional se ascunde *Afrodita Pandémos* ş.a.m.d.

Aplicând-o, cu titlu experimental, la stihuitorii noştri, ce observăm? Că erosul lui Conachi stă sub semnul *cupei*, fiind, în esenţă, emotiv-depresiv, invadator şi retractil, nostalgic (citeşte: plângăreţ, suspinător), cu înclinaţii spre voluptatea durerii (masochism prefăcut). Însă *tristanismul* se combină, la el, cum am arătat, cu *donjuanismul*, trefla cu inima (cupa), depresiunea morală cu energia seducţiei. Lipseşte din pasiunea conachiană *energia cosmică*, deşi în versuri sunt chemate adesea, ca martori, cerul şi stelele, iar marele univers participă, când confesiunea atinge momentul dramatic, prin semne premonitorii: fulgerul, trăsnetul etc. ... Semnele caroului nu se văd însă în această vale a plângerii sentimentale. Conachi nu-i propriu-zis om al spiritului, modelul lui nu-i anahoretul, gustul cunoaşterii nu trece mai departe de „ibovnica slăvită", cosmosul nu-i grija lui cea mai mare. Deşi vorbeşte de *firea îngerească*, ochiul caută lacom bucuriile pământeşti ale iubirii. Senzualitatea lui funciară corupe conceptele spiritului.

Poziţia lui Conachi faţă de aceste categorii nu este singulară. Mai toţi poeţii erotici din epocă stau sub semnul cupei şi, prin nomadismul lor sentimental, intră şi în sfera de influenţă a *treflei*. Trăiesc cu plăcere în chinuri şi văd în moarte o izbăvire. Conachi, Iancu Văcărescu,

Grigore Alexandrescu au şi o *viziune intuitivă*, întrucât văd în dragoste şi o amiciţie spirituală, *agapé*. „Prieteşugul" este, pentru ei, o chezăşie a amorului. Heliade are, dintre toţi, sentimentul iubirii ca *energie cosmică*. Trăieşte frenetic sub semnul *caroului*. El cântă naşterea universului şi nunta mistică a elementelor. Erosul este forţa care mişcă, într-adevăr, astrele şi provoacă delirul creaţiunii. Asachi, înaintea lui Heliade, avea intuiţia amorului cosmic în nişte versuri triste şi noduroase :

„Acea rază nemurindă, pentru glorie creată,
Ce lucit-au peste mine încă-n timpul de giunie
Aleu, s-a înturnat iarăşi la obârşia-i necurmată
Dar în mezul al durerii ce-mi rămâne-n suflet vie
Ca scânteie care aprins-ai nu s-a stinge niciodată
Şi-a trăit cu tine-unită în a ceriului tărie".

Senzualul Bolintineanu presimte şi el energia cosmică a amorului în *Sorin* şi în *Conrad*. O modificare s-a produs în marele univers de când s-a născut iubirea :

„De când iubesc, Smarando, vezi soarele e rece,
Şi stelele în aer s-au stins şi au pierit...".

dar intuiţia se opreşte aici : poetul nu produce concepte, n-are sentimentul limitelor, nu e un pasionat rece. Să mai spunem o dată că în privinţa *plăcerii sexuale* poetul român e, în genere, discret. Iatacul este un loc de plăceri ascunse. Erotismul se consumă, de regulă, în *priviri* sau se opreşte, cum sugerează Heliade, la un sacru „baciu" :

„Un baciu ! şi iar altul...".

La Alecsandri (prin poezia populară) şi la Eminescu (printr-o filozofie de tip naturist), aventura erotică se termină în codru : o ieşire din raza civilizaţiei, un mister în lumea elementelor, o *adormire* din care sexualitatea este complet eliminată.

4. Este interesant de văzut imaginea obiectului erotic la primii noştri poeţi. Din analizele făcute poeziei lui Ienăchiţă şi Alecu Văcărescu s-a putut constata că femeia este în genere idealizată, acorporală, o sinteză, de cele mai multe ori, de graţie şi simţire. Un „dar de sus", zice şi Conachi. Asta trimite gândul la Petrarca şi, mai departe, la imaginea

platoniciană a iubirii. Călinescu crede că Văcărescu şi Conachi recunosc realitatea metafizică a femeii : „femeia/.../ e capabilă să descopere în sine calitatea de al doilea factor al universului" (*Poezia „realelor"*). Criticul nu dovedeşte însă cum. Punctul de vedere universal, dacă există, este al bărbatului care, după cum fericit zice acelaşi G. Călinescu, suferă de „suficienţă virilă". Discursul erotic vorbeşte în exclusivitate despre suferinţele bărbatului. Rareori este sugerat şi chinul femeii îndrăgostite. Conachi, într-un loc (*Amoriul prin prieteşug*), prezintă pe Zulnia desculţă şi despletită, fugind ca o deznădăjduită :

„Zăludă, ca vai de dânsa, pe pământ şi la cer cată,
Vra să strige, dar şi glasul i se taie deodată.
Se povărneşte şi cade peste dânsul, leşinată,
De năcazul ei ucisă, de năcazul ei sfărmată".

Părerea lui Conachi este că o femeie suferă, când suferă, mai mult : „căci la femei totdeauna durerea este mai vie". Să nu ne scape însă din vedere că suferinţa femeii are mai ales calitatea de a flata orgoliul bărbatului îndrăgostit. Deznădejdea Zulniei măreşte chinul, dar şi mândria răbdătorului Ikanok. Imaginea ultimă nu mai lasă nici un dubiu : bărbatul înduioşat de durerea pe care a provocat-o ţine „în braţă" pe zăluda Zulnia şi petrece...

A descoperi o concepţie asupra feminităţii în aceste versuri de cele mai multe ori pompoase este o operaţie dificilă. Ideile sunt comune, imaginile trec de la un autor la altul, portretele sunt, cu mici variaţii, aceleaşi. Foarte răspândită este imaginea *Afoditei Urania*. Conachi crede că femeia este o *dumnezeire* („Şi tu, o, dumnezeire"), o „îngerească zidire", o fiinţă, în fine, în care se încorporează spiritul celest. În nemilostiva Catinca trăiesc toate aceste elemente, cruzimea, răceala ei o plasează în categoria divinităţilor fecioare născute din tâmpla unui zeu :

„Iar, de eşti din cer zidire
Cu fire dumnezeiască
Şi porţi a ta strălucire
Supt sâmţârea îngerească...".

Duhul altei femei, Casandra, legiuieşte pravile morale, Marioara – „minune [a] lumii" – are *darul* de sus de a scoate „de la moarte", cu alte cuvinte : de a învia pe cel ucis de iubire. Într-o alegorie (*Visul Amoriului*) apare o *fată dumnezăoaie* :

„Atunci văzui cu ochii coborându-să din nori
O fată dumnezăoaie, îmbrăcată tot în flori,
Chiar asămenea cu chipul care mi s-au arătat
Pe deasupra vioricăi la care m-am închinat.
Faţa ei era prea albă, ochii săgeţi sloboza,
Sprâncenele lungi şi dese drept în inimă rănea.
Sânul ei cu frăgezime omoră pre om de viu,
Părul despletit pe spate, ca aurul de gălbiu.
Sfatul înalt şi subţire, cu dulci îndoituri,
Guriţa chiar ca mărgeanul şi obrazul numai nuri.
Ah, cine poate să scrie câte ochii au văzut?
Şi îndată la picioare cu vaiete am căzut".

Tânărul cade cu vaiete la picioarele dumnezăoaiei şi-i închină cu umilinţă viaţa. Fata se arată înţelegătoare şi laudă pe tânărul pătimaş pentru statornicia şi vrednicia lui în dragoste. Îl ia sub aripă şi-l duce la „palatul fericit" unde locuieşte proslăvitul Amoriu. Priveliştea dinăuntru este orgiastică:

„De o parte canapeaua unde-amoriul odihnea,
Învălit cu trandafirii ce zânele curăţa,
Şi într-alta Afrodita, în braţă cu Chipidon,
Cu pepturile lipite petrecea în dulce somn.
Un părău de apă vie, ca un şerpe în cujbări,
Să-nvârtea pe supt copacii, ce răsuna de cântări.
La umbră sta o mulţâme de fete cu sânul gol,
Cu părul în lenevire pe grumazii lor răscol".

Fete cu sânul gol, căzute într-o lenevie lascivă, Afrodita în braţe cu Cupidon, pârâul ca un şarpe (simbol prin excelenţă sexual!) – iată o viziune mai degrabă de sfârşit de petrecere într-un han oriental.

Cea mai puternică imagine a Venerei sacre o aflăm într-un scurt poem biografic: *Într-o sară, 820 septv., în 7, ce ne aflam în adunare cu iubita*. Un mic poem galant pe tema oscilaţiei între două universuri:

„Cu ce să te-asămănez,
O, împodobită fire?
Să-ţi zic stea ce luminezi,
Eşti mai mult, căci poţi sâmţâre.
Să-ţi zic înger? covârşeşti,

Căci, pe lângă frumusăţă,
Eşti tot nuri şi, când grăieşti,
Farmeci cu delicateţă,
Iar zicându-ţi Dumnezău,
M-apropii de-a ta fiinţă,
Pent-aceea mă-nchin eu
Ţâe cu-atâta credinţă".

O nehotărâre, bineînţeles, strategică, un dramatism prefăcut. Toate însuşirile ce pot împodobi femeia sunt de preţ. Idealizarea femeii, copleşirea ei cu laude intră în protocolul erotic al timpului. Conachi este cel mai perseverent dintre toţi şi, scriind mai mult, dă impresia că a epuizat toate formele de adoraţie amoroasă.

Dintre însuşirile profane ale femeii, graţia este cel mai des invocată, adică *nurul*. C. Conachi îi dedică un poem (*Ce este nurul*) din care voi cita primele şi ultimele versuri:

„Ah, nurule, împărate a podoabelor fireşti,
Fiinţă necunoscută priceperii omeneşti.
Tu ce ţâi împărăţia într-un cuprins de obraz
Şi stăpâneşti lumea toată numai prin plac şi prin haz
Cu duhul şi cu sâmţârea pururea într-aripat
Dai fiinţă la fiinţa în care eşti răvărsat.
.....
Ah, nurule, împărate, ţie numai mă închin,
Pentru tine slăvesc lumea, pentru tine eu suspin".

Termenul apare, de regulă, la plural: *nurii*. *A* avea *nuri*, a fi *nurlie* constituie totul pentru o femeie. Nurii atrag mai mult decât „fierul la magnit", zice infatigabilul Conachi (o adevărată uzină de comparaţii flatante!), dă graiului dulceaţă şi „farmecă cu libov". *A fermeca cu libov*: iată o formulă memorabilă! Nu este unica la Conachi. Cine nu recunoaşte în „dulcea închipuire" (*Amoriul din prieteşug*) un sunet eminescian?! Sau în superbul vers din *Pe năsălie, 831, octm. 15*, o altă celebră sintagmă eminesciană:

„Ah, te-ai dus, *dulce minune*, din zarea ochilor mei"?

Poetul care descoperă, cu 40 de ani înaintea lui Eminescu, aceste formule lirice este preocupat de definiţia feminităţii, socotind că forma

ei ideală este aceea ce uneşte spiritul (*duhul*) cu graţia. El oferă mai multe combinaţii, din nici una nu lipsesc însă *nurii* :

„Tu numai supt cer eşti una,
Care ai luat cununa
De duh, de grai, de blândeţă,
De nuri şi de frumuseţă"...

sau :

...„duhul, nurii şi vorba cea drăgălaşă"...

sau :

„Având cu desăvârşit
Darul cel mai iscusit
Nurii uniţi cu sâmţâre"...

Femeia să fie, dar, nurlie, înaltă la fire, să aibă duh, vorba-i să fie mereu drăgălaşă, simţirea puternică. Pentru ca frumuseţea să fie desăvârşită mai trebuie şi *hazul*, pe care Conachi îl aminteşte mereu în reveriile lui erotice : „frumuseţă, nur şi haz". Nu-i place femeia „ciudoasă", cu umoarea schimbătoare. Într-un poem (*Eşti nurlie, eşti frumoasă*) ceartă, în stilul de mai târziu al lui Eminescu (stilul învinuirii tandre !), femeia capricioasă care omoară fără simţire călcând peste firea dreaptă. Însă mustrarea devine un elogiu, supărarea se transformă într-o patetică declaraţie.

Conachi vorbeşte, înaintea lui Eminescu, şi de cruzimea femeii îndrăgostite. Apelativul „crudo" apare într-un poem în care se moare şi se învie de mai multe ori : „Ţâe, numai, *crudo*-ţi place să omori fără sfârşit"... Este sugerată, aici şi în alte versuri, o anumită insaţietate în cruzime a femeii, o nepotolită poftă de masacru :

„Vrei, drăguţă, vrei
Sufletul să-mi iei ?
Na-ţi şi ochii mei,
Altă ce mai vrei ?
Doar te-i sătura
De cruzimea ta".

Însă măcelul este întreţinut în chip deliberat. Jeluitorul ibovnic se oferă cu voluptate crudului minotaur al iubirii. Semn că *cruzimea* femeii

este o altă formă a graţiei sale. Exceptând câteva versuri amare, între care cele mai aspre sunt următoarele :

„Gândeam c-am iubit un înger din ceri supt chip femeiesc,
Dar n-au fost decât femeie din iad supt chip îngeresc",

poezia lui Conachi se menţine într-o perpetuă laudă a femeii, transformată astfel într-un obiect de cult. Aşa şi este obiectul erotic conachian : obiect de închinăciune, obiect de adoraţie. Formula „ibovnică slăvită" spune totul.

Există în legătură cu această relaţie sentimentală şi un cod (protocol) al iubirii din care am citat până acum câteva paragrafe. Nu trece, de pildă, neobservat faptul că bărbatul se plânge tot timpul şi că virtutea lui cea mai aleasă e să rabde în chinuri. Nu cunoaşte decât foarte rar exuberanţa, bucuria simţurilor. O singură formă de exuberanţă îi este accesibilă : aceea a durerii. Pentru ca toate acestea să fie posibile, trebuie ca femeia să fie puţin îndărătnică şi crudă, dar cu înţelepciune (*duh*) şi graţie (*nuri*). Afectând pasiunea lui Tristan, stihuitorul nu are în realitate gustul morţii, perspectiva neantului nu-l seduce. Moartea nu-i adevăratul său scop. El vrea mereu să moară, fiind sigur că la sfârşitul poemului învia. Moartea este o metaforă utilă în mâinile lui, un instrument de şantaj ce îşi atinge totdeauna ţinta. Poezia din această epocă n-a descoperit încă secretul legăturii dintre iubire şi moarte. De-abia romanticii vor avea revelaţia acestei complicităţi. Văcăreştii, Conachi celebrează femeia ameninţând-o din când în când cu perspectiva sfârşitului, însă nici un moment ei nu simt voluptatea stingerii şi nu cred cu adevărat în soluţia neantului.

5. A crede însă că „ibovnica slăvită" este întruchiparea pură a amorului platonician este o exagerare. Platonismul pe care Petrarca l-a ilustrat în poezia erotică este o inspiraţie a sufletului, o atracţie ce acţionează dinafara noastră. Denis de Rougemont îl defineşte (în *L'amour et l'Occident*) ca un „rapt indéfini de la raison et du sens naturel [...] «délire divin», transport de l'âme, folie et suprème raison. Et l'amant est aupres de l'être aimé «comme dans le ciel», car l'amour est la voie qui monte par degrés d'extase vers l'origine unique de tout ce qui existe loin des corps et de la matière, loin de ce qui divise et distingue, au-delà du malheur d'être soi et d'être deux dans l'amour même".

Îndrăgostitul din versurile lui Conachi se găseşte mereu „în ceruri", cunoaşte o anumită formă de extaz, însă extazul lui are o sursă precisă

şi aceasta nu-i de origine divină. Nota de senzualitate, care este puternică în poezia acestor boieri petrecăreţi, trage serios amorul spre formele lui terestre. Slăvita ibovnică nu-i cu totul străină de o anumită corporalitate. Am citat deja elanul sexual al jeluitorului îndrăgostit, *năvala* pe care o proiectează în drum spre casă. Mai sunt şi alte semne ale ispitei trupului. O poezie (*Asară, de-un vac trecut*) pare a fi scrisă după o altă *năvală* de origine profană:

„Ochi, guriţă, piept şi sân,
Voi, la care eu mă-nchin,
Şi tu rai ascuns pre tare,

Pomeniţi necontenit
Cât zbucium şi vânzolit
Aţi răbdat cu luptă mare.

Cum sâmţăm că să bătea
Inima ei supt a mea
Cu răsuflări îndesâte,

Pept pe piept tot apăsând,
Gură pe gură muşcând
Ţâţâşoare dezvălite".

Lirismul *corporal* este, aici, mai îndrăzneţ. Conachi sugerează bucuria trupului înfierbântat. El lasă deoparte, pentru o clipă, celebra lui pudoare şi vorbeşte, încifrat, e drept, despre un *rai ascuns*, despre *ţâţâşoarele dezvălite*, despre furia gurilor împreunate, despre *răsuflările îndesite* care duc gândul mai departe de vers.

Conachi este cel care instaurează, cred, tirania *ochilor în* poezia română. Seducţia începe totdeauna cu o privire. O privire ce corupe şi înlănţuie. Efect dublu: subiectul şi obiectul intră într-o relaţie de dependenţă. *Ochii*, dar, dintre părţile corpului sunt mai des invocaţi, slăviţi. Ei varsă foc, robesc, ucid. E suficientă o privire şi poarta infernului se deschide:

„căci mă perd când cat la tine
Şi-mi ies cu totul din sâne,
Pentru că duh nu-mi rămâne.
Au nu ştii, dulce lumină,

Ochii mei că ţi să-nchină
Şi că la a ta ivire,
Tulburaţi de-a lor răpire,
Ca oglinda drept soare
Cipind plină de-nfocare,
Cu gene înlăcrămate
Spui că inima să bate?".

Ochii *spun* mai mult decât vorbele. Conachi sugerează existenţa unui limbaj al ochilor, a unui adevărat cod al privirii. Ei *citesc*, în ei poţi *citi* repede intensitatea pasiunii sau diminuarea ei. Ochii constituie o carte deschisă, oglinda adevăratului sentiment. Gura poate minţi, cuvintele pot trăda. Privirea este calea cunoaşterii. Adevărul se revelează printr-o clipire a ochilor. În ochi, zice galantul Conachi, stau închise viaţa şi moartea. Ochii constituie, pe scurt, o entitate care concentrează formele şi intensitatea pasiunii. Numai ei pot decoda limbajul secret al sufletului şi al corpului:

„Ei sunt pricinuitorii focului ce vezi aprins,
Ei şi viaţa, ei şi moartea şi fiinţa mi-au cuprins.
De la dânşii, nu de la tine scăparea mea o aştept,
Ei pot numai să-mi dea viaţă cu o lacrămă pe piept".

Alegerea ochilor este, de aceea, un moment capital în iubire. Conachi îi dedică mai multe poeme, între care o alegorie cu titlul de mai înainte. Afrodita organizează un concurs de frumuseţe a ochilor şi însărcinează pe Amor să facă selecţia. Amor trece în revistă candidaţii şi numai după o singură „căutătură" decide asupra ochilor *muri*:

„Vii şi plin de nuri
La căutături,
Cât de înfocaţi
Sunteţi când căţaţi
La amurezaţi...".

Nu e mai puţin adevărat că acelaşi elogiu aduce poetul *ochilor verzi*. În acest veritabil război al ochilor, *verzii* par a deţine puterea cea mai mare de seducţie:

„Ce putere, Doamne sfinte, ai sădit în ochii verzi,
Ah, la dânşi când cat, mă farmăc şi de plăcere mă perzi.

N-au mijloc de măsurare, ci de gene-mpovăraţi
Şi la milă la chinuri sunt porniţi şi înfocaţi.
.....
Dar, vai mia, vro nădejde pute-mă-va bucura,
C-oi dobândi fericirea de-a-i slăvi ş-a-i săruta?".

Interogaţia de la sfârşitul poemului este, se înţelege, pur tactică. Raţiunea poetului erotic este să nu triumfe. Cântecul s-ar opri de îndată ce obstacolul ar cădea. Poezia iese dintr-o strategie a răspunsurilor amânate. Puterea ochilor (tema poemului citat) stă în misterul lor niciodată dezvăluit până la capăt. Conachi concentrează, aici, toate temele lui şi, cu un minim efort, putem descifra în aceste versuri principalele *figuri* ale sensibilităţii lui lirice. Iat-o, de pildă, pe aceea a *maniheismului* iubirii: trecerea de la rece la cald, de la *râs* la *posomoră*, de la viaţă la moarte. Această teribilă dualitate se reconciliază într-o stare indeterminată din care romanticii vor face un concept fundamental:

„acea dulce sâmţâre de-a iubi şi-a pătimi".

Conachi crede că spaţiul acestei întâlniri este privirea sau, mă rog, privirea este aceea care comunică *dulcea sâmţâre*. Forţa ochilor e uriaşă. Conachi vorbeşte de un rapt în serie („ochii tăi ce m-au răpit"), de o veritabilă capacitate de a electriza sau de a *înlemni* corpul:

„Doi ochi porţi
Ce fac morţi
Ca nişte gelaţi
Şi aruncă
Tot în munci
Pre amorezaţi...".

Ioan Cantacuzino (*Cântec grădinăresc*) vorbeşte şi el de „doi ochişori" care: „... omoară şi învie", Văcăreştii, Pann, preromanticii, toţi sunt adoratori fanatici ai ochilor. Grigore Alexandrescu rezumă acest cult al privirii în poezia română:

„O singură privire viaţa vesteşte
Cu lanţuri de amor"...

După *ochi*, în scara de valori a lui Conachi vine *sânul* sub forma, uneori, mai îndrăzneaţă a *ţâţişoarei*. Complexitatea simbolică a ochiului s-a putut constata. Vocaţia sânului e să „înghie":

„Spre sânul cel de albeţe,
Atunci patima mă-nghie"...

Ochiul provoacă pasiunea, *sânul* naşte delirul erotic. „Sânuri cu mici ţâţă" (*Cine-i Amoriul?*), „ţâţişoara dezvelită" cutremură, smintesc simţurile. Farmecul lor (unul dintre...) vine din *albeţea* lor. Din sân izvorăsc *nurii*, *blândeţea* şi *dulceaţa*, trei dintre componentele pasiunii erotice. *Aerul ce abureşte/ Dintr-un sân...* zice în chip tulburător poetul. Mai departe, Conachi, totuşi, nu merge. Veşmintele retoricii sale poetice acoperă bine restul corpului. Restul se dezvăluie în iatac, dar poezia n-are acces acolo. Senzualitatea rămâne în anticamera iatacului.

Conachi jură, uneori, şi pe *obrazul* femeii. Căutându-i un corespondent cosmic, îi află numaidecât cerul cu stelele:

„La obrazul ce fireşte
Cer cu stele-nchipuieşte...".

Acest paralelism facil merge departe: dacă obrazul este un succedaneu al cerului, ochii nu pot fi decât *luceferi*, şi anume luceferi săgetători (*Nume*).

În poeme este vorba la tot pasul şi de *inimă*: spaţiul interior al pasiunii. Este motorul emoţiei şi seismograful emoţiei: ritmurile ei exprimă ritmurile pasiunii. Roland Barthes o numeşte organul dorinţei („Ce mot vaut pour toutes sortes de mouvements et de désire, mais ce qui est constant, c'est que le cœur se constitue en objet de don – soit méconnu, soit rejeté"*). Inima lui Conachi este cât se poate de darnică. *Inimioara* femeii este însă mai reţinută. *Nu se-nduplecă uşor...* „Di pi inima [lui]", totul ar merge repede şi bine, dar „di pi inima [ei]", nu:

„Numai inimioara ta
Nu să poate-ndupleca
Să mă mângâie măcar
După atâta oftat
Cu care te-am supărat,
Fără să cunosc vrun har".

* *Fragments d'un discours amoureux*, p. 63.

O particularitate a lui Conachi este că nu cunoaşte conflictul dintre *inimă* şi *raţiune*. Sau nu în acele forme dramatice pe care le exprimă literatura occidentală. Conachi nu vede prăpastia dintre datorie şi sentiment. Datoria lui este sentimentul, necazul lui vine din altă parte: în orice caz nu dinspre partea moralei. Inima găseşte totdeauna justificarea necesară şi însuşirea ei cea dintâi este *răbdarea*. Aşteaptă, plânge, suspină, dar nu fuge niciodată. Şi răbdarea este, de obicei, răsplătită.

Poezia română nu mai cunoaşte un caz asemănător de tenacitate. Dublu record: în durată (Conachi nu încetează să scrie versuri erotice nici la bătrâneţe) şi în intensitate: pasiunea trăieşte într-o perpetuă stare de delir. Curios, inima nu explodează niciodată. S-a obişnuit cu acest puls infernal. Menirea ei este să trăiască pe culmile durerii, aşteptând *milostivirea*.

Anton Pann antrenează, într-un *irmos*, toate părţile trupului în aventura sentimentală: ochii, limba, pieptul, buzele, mâinile, chiar şi picioarele. Vine la urmă şi *sufletul* care se predă. Părţile corpului sunt mesagerii şi instrumentele posesiunii în dragoste:

Pieptule ce până azi
Nu ştiuşi decât să arzi,
Aflând acum unde mergi,
Bate în ceasuri întregi.
Mâinilor nu vă-nlemniţi,
Ci vă daţi să pipăiţi
Şi să strângeţi binişor
Acel minunat trupşor.
Picioarelor, alergaţi,
Săraci, nu mai trepădaţi,
Duceţi-vă să-ntâlnesc
Stăpâna care-mi slăvesc".

Cum voi arăta mai târziu, pentru Anton Pann *ibovnica* nu-i o imagine abstractă. Vorbeşte şi el de „nur osebit", de „rumeneţea" care este semnul ştiut al sensibilităţii, însă criteriile lui de valorificare nu rămân pe acest plan. Femeia care provoacă pasiunea erotică este „nostimă" la mers, are „cătare" bună, glas „mieros", este delicată, are, adică, un *ce* determinabil. Pann dă realului ce este al realului. Idealitatea îndelungată îl oboseşte.

6. *Chin*, *foc*, *mâhnăciune mare*, *năcaz mare*, *durere otrăvită*, *lacrimi curgând pârău* şi încă o dată, de zece, de o sută de ori, *foc hrănit cu plâns*, *suspin*, *vaet*... iată termenii ce se repetă în poezia lui Conachi. Ei definesc iubirea ca pasiune, mai precis: o pasiune nefericită. Nefericirea este, fără paradox, condiţia de existenţă şi fericire a îndrăgostitului. Toţi interpreţii lui Conachi vorbesc despre puterea poetului de a inventa nenorociri, cu alte cuvinte: puterea lui de a se preface, neobosita lui impostură. Faptul este de ordinul evidenţei. Însă cine trăieşte mult timp în impostură are toate şansele să fie luat drept ceea ce vrea să fie. În cazul lui Conachi: un om atins de o maladie incurabilă, un suflet chinuit care, culmea!, se simte bine în chinul lui.

O posibilitate de lectură este de a lua în serios această complicată prefăcătorie şi de a vedea, din interior, mecanismul ei liric. Altfel zis: *figurile erosului bolnav*. O primă observaţie pe care o putem face este că suferinţa a fost totdeauna scutierul iubirii. Numai dragostea nefericită are istorie (Rougemont). Iubirea fericită se mistuie fără a lăsa mari urme. Poezia începe de-abia de la un anumit grad de insatisfacţie în dragoste, iar forma ei pasională (*iubirea* ca *pasiune*) are, ne asigură toţi filozofii, culoarea şi gustul tragediei.

Prima figură a iubirii conachiene este aceea de natură *tristaniană* pe care Rougemont o numeşte „reciproc nenorocită", iar Roland Barthes „hipnoza abisului". Reproduc definiţia dată de ultimul: „S'abâmer. Bouffée d'annéantissement qui vient au sujet amoureux, par désespoir ou par comblement". Suflul neantului este la Conachi mai potolit. El simte mai ales *dulceaţa abisului* şi expresia ei este ceea ce poetul numeşte, într-un chip fericit, „un potop de tânguire". Formulă oximoronică pentru că *potopul* presupune o dislocare violentă, o agresiune fără margini, în timp ce *tânguirea* implică o oboseală, o ritmicitate potolită, o împăcare, în fine, cu ordinea dezastrului interior. Asta şi vrea să sugereze Conachi: resemnarea în delirul (potopul) nenorocirii, plăcerea de a trăi pe buza prăpastiei.

Toate versurile sunt jeluitoare, toate vorbesc de un „aht", de un chin cotropitor, încât imaginea finală este aceea a unei existenţe copleşite de o mare pasiune. O pasiune devastatoare care atinge toate compartimentele şi funcţiile fiinţei: fiziologice, psihice, spirituale. Să vedem întâi dezastrul global. O senzaţie, întâi, de cădere, de „clătire" a sufletului, de *zmintire*, apoi, a lucrurilor:

„Toate-au lipsit de la mine, de toate petrec departe,
Toate curg spre osândirea ticăloasăi mele soarte.
Alerg, mă duc şi vin iarăşi, cufundat întru uimire,
Căci cu nimică nu să-mpacă sufletul de pătimire.
Abia zorile răvarsă şi doresc de asfinţâre,
Pentru că în toată vremea sufletul mi-i în clătire".

De la clătirea sufletului, Conachi ajunge la *trecerea* lumii spre neant:

„Lumea stă pe o schimbare, toate trec şi mor şi cher...".

La originea acestei prăbuşiri universale se află o iubire neîmpărtăşită. Ea zdruncină temeliile lumii şi precipită omul spre un „noian de cufundare, de mormânt întunecat"...

Cele trei lungi poeme discursive: *Jaloba mea*, *Scrisoarea către Zulnia* şi *Amoriul din prieteşug*, la care am putea adăuga şi un alt poem din afara temei erotice (*Moartea părintelui dumisale Vornicului Costache Conachi la 1803, Mart în* 7), pun în chip mai direct în faţa omului, fiinţă slabă, perspectiva dispariţiei. *Jaloba mea* începe cu un vers ce nu lasă nici o speranţă:

„Lume, astăzi să desparte de tine un muritor"...

iar *Scrisoarea* se deschide spre un orizont şi mai întunecat:

„Din toţi muritorii lumii cel mai în nenorocire
Şi dintre toţi pătimaşii cel mai mult în osândire
Este omul care-ţi scrie [...]
.....
Amar mie, în ce valuri norocul mă aruncară,
Nu ştiu, mai trăiesc pe lume sau din lume sunt afară!
Şi de sunt şi de am viaţă, dar lumea ce-mi foloseşte
Când a ochilor mei lume din vedere îmi lipsăşte!
Soarele, ce eu cu plânsul îl întâmpin când răsare,
Şi luna ce mă găsăşte în suspin şi în oftare,
Pentru mine nu colindă decât în cerc de durere.
.....
Pământul tot în cutremur şi stihiile-n perzare
Sămăna înspăimântate de atâtea pătimiri...".

De aici până la ideea că există o conjuraţie a „rălelor" din univers şi că omul îndrăgostit a devenit, prin chiar intensitatea pasiunii lui, o jucărie în mâinile sorţii nu este o cale prea lungă. Conachi ridică *jalea* pe fundamentul unei filozofii a predestinării, proprie lumii medievale. Un sentiment stăruitor de zădărnicie şi de nimicnicie a omului întovărăşeşte această idee. O zădărnicie ce ascunde, totuşi, un imens orgoliu: orgoliul de a crede că suferinţa (pasiunea) omului poate pune în mişcare universul; că iubirea poate stăpâni lumea. Lângă senzaţia de *clătire* a sufletului, de *cufundare* în neant există, şi la Conachi, un sentiment stăruitor de plăcere, de tandreţe. Căderea este *dulce* pentru că ea este o probă de dragoste. Cufundarea este întăritoare pentru că ea ilustrează existenţa unei pasiuni incontrolabile. *Figura catastrofei* se transformă, astfel, printr-o abilă răsturnare de perspectivă, într-o figură a erosului acaparator, totalizant: *o figură a paroxismului pasiunii erotice*.

7. A doua figură a erosului curtenitor de tip Conachi, Văcărescu (Ienăchiţă, Alecu) este aceea a *vasalităţii* (*domnei*, *donnoi*, *cortezia* din poezia trubadurescă). Rougemont o pune în legătură cu erezia Catharilor şi dogma „Bisericii Amorului" (*L'Amour et l'Occident*), descoperind astfel în *amorul-pasiune* o sursă religioasă. Barthes crede că mecanica *vasalităţii* (obiectul iubit aserveşte total subiectul îndrăgostit) se bazează pe un sentiment puternic de futilitate. Dependenţa nu este o slăbiciune, nu e ridicolă pentru un îndrăgostit, ci un semn de forţă: cu cât dependenţa, aservirea sunt mai mari, cu atât pasiunea îşi afirmă forţa şi identitatea.

În limbajul lui Conachi, Momuleanu şi în limbajul general al poeziei erotice din secolul trecut, această dependenţă voluntară se cheamă *robire*. Este cea mai răspândită şi cea mai puternică dintre figurile iubirii. Oriunde am deschide cărţile, dăm peste voinţa, am zice scelerată de n-am cunoaşte bine resorturile ei, de sclavie. Relaţia dintre subiectul amoros şi obiectul erotic este aproape în exclusivitate relaţia dintre *slugă* şi *stăpână* (cu varianta *tiran*). A deveni rob, a căpăta statutul de *vasal sentimental* este cea dintâi şi cea mai nerăbdătoare dorinţă a îndrăgostitului:

„Stăpâna mea, încetează
A unui rob chinuire...

Robeşte cu biruinţă
A sâmţârilor fiinţă...

Stăpâna mea, priimeşte
Darul care îţi jărtfeşte
O slugă ce te slăveşte"...

A dedica fiinţei iubite viaţa este o dovadă minimă de devotament. Pasiunea începe astfel cu o probă de vasalitate. Conachi îşi pune cu încântare viaţa *amanet* şi promite o *robie* necondiţionată până la moarte. Marioara, stăpâna, primeşte semnele de supunere desăvârşită şi durabilitate în amor:

„Mă duc, stăpână, de-acum şi nu ştiu de-oi mai veni.
Ah, ascultă, să-ţi grăiesc, până n-apuc a muri.
Răbdare îţi zic să faci şi răbdând să nu urăşti
Inima care ţi-am dat numai tu s-o stăpâneşti.
Ori în ce stare voi fi, să ştii că m-or îngropa
Amanet cu viaţa mea numai la dragostea ta.
Rob desăvârşit al tău fiind dat prin giurământ,
A mă preface nu-i chip până ce-oi intra-n pământ".

8. *Robia* aduce numaidecât în minte ideea de tortură. Vasalul sentimental are multe îndatoriri şi puţine drepturi. Conachi, modest până la umilinţă, reclama stăruitor dreptul de a se boci. A se tângui este libertatea lui. În rest numai chinuri. Poemele sugerează existenţa unui teribil mecanism de tortură, comparabil cu acela ce poate fi văzut în frescele despre Judecata de Apoi din pridvorul bisericilor ortodoxe. Diavoli care pârjolesc sufletele şi veghează cazanele de smoală sunt, aici, diavolii simţirii. Focul este elementul primordial în acest cadru torţionar. Tot ceea ce se petrece se petrece în inima focului. Un foc ce se hrăneşte cu plâns şi se „întartă" cu suspine (*Nume*). Un foc, în fine, nestins, indiferent de starea, umoarea subiectului înamorat. În petrecere sau în suferinţă (cel mai adesea: în *petrecerea suferinţei*), el este ars de un foc interior puternic, intră sau iese dintr-un mare incendiu. A trăi în foc este o condiţie elementară de existenţă.

Unii poeţi promit să nu părăsească focul nici după trecerea lor în moarte. Mai prudent, Conachi se limitează la spaţiul vieţii. Alianţa lui cu focul merge până la mormânt. *După* nu se ştie... Este aproape inutil să dau exemple. Focul este un simbol generalizat. Intră în toate *asemăluirile* din poemele sale. De la *ah* („ah de pară") până la *ochi*, toate noţiunile abstracte şi toate obiectele au putere de combustie. Sufletul însuşi este un motor cu combustie internă:

„Acest foc de dinadins
În suflet tu mi-ai aprins
Nu să va mai potoli
De-acum până ce-oi muri"...

Substanţa cea mai inflamabilă este *privirea*. Ochii, dintre părţile trupului, au puterea cea mai mare de a produce incendiul iubirii. E suficient ca ei să se îndrepte spre un obiect şi obiectul să fie cuprins de flăcări. Aceştia sunt *ochii emiţători* şi sunt aproape în exclusivitate de gen feminin. Ochii bărbatului sunt cu precădere *receptori*. Conachi nu răstoarnă niciodată acest raport, nu întoarce sensul emisiunii şi receptării. Femeia (obiectul) emite laserul, bărbatul (subiectul, marea victimă) deţine substanţa explozivă:

„Căci numai la ochii tăi
Au fost scris ochilor mei
A se închina curând
De vreme ce foc aprind",

scrie poetul uneia dintre ibovnicele sale, Elenca.

Deşi toate părţile trupului sunt cuprinse de foc, locul de preferinţă al focului este, totuşi, *pieptul*. Aici e vatra lui:

„Doamne, giudecător drept,
Vezi ce foc îmi arde-n pept...".

Dacă ochii femeii provoacă focul, ochii bărbatului îndrăgostit îl întreţin. Până la autodistrugere, căci a arde fără preget este la poeţii din epoca de început cea mai clară formă de masochism sentimental:

„Şi inima de oftat
Arzând s-au încenuşat.
Lumina sâmpt că s-au stâns
Din doi ochi ce ard în plâns".

Conachi face o frumoasă figură de stil: inima *s-au încenuşat*. Ea se bazează, totuşi, pe un neadevăr. Focul nu se stinge la el niciodată, inima continuă, în decepţie şi în bucurie, să ardă. Din scrum se naşte o inimă nouă gata s-o ia de la început, să întreţină, ca vestalele, focul sacru.

Sunt şi alte forme de tortură erotică în afara *arderii*, *pârjolirii* eterne. Poeţii noştri au o fantezie inepuizabilă la acest capitol. Unele

chinuri sunt abstracte, începând cu *chinul* însuşi, invocat în toate împrejurările. O formă de manifestare a lui este *suspinul*. Există o întreagă *mitologie a suspinului* la Conachi. A suspina este la el totuna cu a respira. Viaţa e un lung suspin, toate evenimentele importante ale erosului sunt anticipate sau urmate de un mare, adânc suspin. Când se deşteaptă la miezul nopţii să-şi tânguiască nenorocirile, tânguirea începe „cu lacrimi şi cu suspin". Poetul se gândeşte să facă ibovnicei un *plocon* şi-i dăruieşte un stih „făcut din suspin". Având insomnii atroce din cauza dragostei, Conachi îşi petrece noaptea plângând şi suspinând:

„Amar mie, că nu trece noaptea asta de durere,
Plâng, oftez, suspin, mă vaiet, lumina nu-i la vedere".

Lângă suspin, se află, tovarăş nedespărţit, *oftatul*. Cine suspină uşor oftează tot atât de uşor. Şi plânge repede. *Plâns*, *vaiet*, *oftat*, *suspin* sunt semne ale aceleiaşi suferinţe. Semne şi trepte. N-am putea spune care este ordinea lor. Poetul le schimbă, într-un loc începe cu *oftatul*, în altul trece direct la *plâns*. În orice caz, starea de *oftare* este specifică aşteptării, privegherii. Este simptomul suferinţei cronice. Ritmul durerii suportabile. *Plânsul* este o eliberare după un moment de paroxism, *oftatul* reprezintă o împăcare cu soarta. O împăcare şi o acumulare până la o nouă criză. Aşadar: „Să petrec tot cu oftări" (*Peirea*) e o petrecere de lungă durată şi ea se bizuie pe virtutea răbdării. *Vaietul*, *plânsul* reprezintă un moment de derută interioară. Temeliile fiinţei se clatină şi atunci ochii varsă *pâraie de lacrimi*, gura scoate ţipete lungi şi înalte. Când nici aceste supape nu mai funcţionează, îndrăgostitul *leşină*. Leşinul este o moarte provizorie, o ieşire, pe termen scurt, din spaţiul suferinţei. O anticipare a adevăratei, ireversibilei dispariţii. *Leşinul* intervine în clipe de *depresiune* şi în clipe de *extaz*, în *prezenţa* sau *absenţa* obiectului erotic. Formula Văcărescului (Alecu):

„Când nu te văz, am chinuri
Iar când te văz leşinuri",

este generală în poezia erotică a timpului şi indică o suspectă complicitate în durere. Conachi cumulează într-un poem (*În lipsa ei*) toate formele chinului (focul, plânsul, ieşirea din „sâmţâre", tremurul, simularea morţii), între ele *leşinul*:

„Cât mi-i de urât sunt fără tine,
Toate pre pământ moarte-s pentru mine.
Orişiunde-oi fi, dacă nu eşti faţă,
Parcă-s pe-un pustiu, afară din viaţă.
Vai de min' atunci când nu vii îndată,
Pe urmă-ţi mă iau şi plâng ziua toată.
Şi de-o perd din ochi, leşin sâmt că-mi vine,
De-o găsesc, înviu ş-alerg după tine.
Sâmtu-te că vii, tremur peste fire,
De te văz, mă perd şi-mi ies din sâmţire.
Guriţa deşchizi, ceriul să deschide,
De mână mă iai, foc sâmt că m-aprinde.
În braţă-ţi mă ţâi, fulgeră văzduhul,
La sânu-ţi mă strângi, caz şi îmi dau duhul".

Este, poate, poezia în care se concentrează toate forţele infernului amoros, poezia, în fine, în care universul dinăuntru şi universul din afară comunică sub puterea unei energii extraordinare. O energie de natură erotică, un univers totalmente erotizat: pământul se pustieşte, cerul se deschide când vorbeşte ibovnica, văzduhul fulgeră când „în braţă-ţi mă ţâi"...

În poemul citat este indicată, ca simptom al bolii de origine erotică, *pierderea simţurilor*. În alt loc (*Omule, slabă fiinţă*) suferinţa ia o formă mai concretă: inima „se despică", în *Scrisoare către Zulnia* aceeaşi inimă se sfărâmă „de săgeţi şi de cuţâte". Conachi înregistrează şi *ameţeala* („dar ce-i ameţeala asta de care mă văz cuprins?"), *junghierea* inimii şi, din nou, *despicarea* inimii, *risipirea* trupului:

„Despice-să inimioara în bucăţi ca de cuţât.
Răsâpească-să tot trupul şi să facă praf în vânt".

Un sindrom teribil este catalepsia, *înlemnirea* trupului. Conachi trece şi prin această încercare:

„Trupule, de acu-nlemneşte"...

după care cunoaşte senzaţia insuportabilă de *surpare* a corpului, de întrerupere a funcţiilor vitale. O paralizie progresivă cuprinde pe omul înamorat:

„Ochii ş-au perdut vederea,
Gura s-o-nchis spre tăcerea,
Obrajii în veştejire,
Mâinile în neclintire,
Pieptul întru nemişcare,
Sufletul în nesuflare,
Spun că pentru despărţire
Moare omul cu sâmţâre".

N. Dimanchi, amicul lui Conachi, vede şi el „semne încumplite" în te miri ce. Trecerea unui fluture îi vesteşte moartea. Pierzându-şi amorul, nu-şi află fericirea decât în chinurile morţii:

„Şi o am o fericire
A muri în chinuire".

Un autor care semnează C.G., inclus în *Spitalul Amorului*, devine afazic, paralizează la vederea femeii iubite:

„Când sunt lângă tine eu încremenesc
Gura mi-e-ncleştată, nu poci să-ţi vorbesc
Să-ţi descriu simţirea-mi, ce mult te iubesc,
Şi pentru tine greu mă chinuiesc...
Petrec în durere, viaţa-mi amărăsc
Care fără tine mi-o nefericesc.
Nu-s stăpân pe mine, este-nvederat,
Sfâşiat de chinuri, mă simţ desperat"*.

Un altul înnebuneşte şi fuge în pustie:

„Aoleu! Vai! Ce-o să fie!
Parcă-mi vine nebunie
Să dau fuga prin câmpie
Şi să mă duc prin pustie...".

Unui *june cuprins de dor* mintea îi fuge nu se ştie unde şi arde în foc viu. Altcineva preconizează sinuciderea:

„Ore fatale ce mă opriţi
De-a bea paharul ce-atât doresc?".

* *Cf.* Roxana Sorescu, loc. cit.

Anton Pann prezintă în *Cântece de lume* un repertoriu mai colorat de chinuri şi jertfe: afazia, smintirea („vorba, mintea ce-am avut,/ Cu totul o am pierdut"), uimirea (adică rătăcirea cugetului), insomnia, coşmarul, o *prăpădire*, pe scurt, generală: „trăiesc moarte vie". Se va vedea cât de schimbătoare este, totuşi, umoarea poetului. Cel care anunţă, aici, că nu mai are vorbe pentru a obţine îndurarea femeii („Nu mai am cu ce cuvinte spre-ndurare să te-aduc"), promiţând chiar moartea voluntară („porunceşte că se poate/ pentru tine să şi mor"), Pann jălalnicul, aşadar, va deveni curând un neîmpăcat critic al femeii demonice. *Nevasta rea* este obsesia lui, apropiindu-se în această privinţă de Creangă.

Şi romanticii notează seismele de ordin fiziologic pe care le provoacă amorul. Costache Negri vorbeşte despre *turbarea* omului *înciudat*, contrariat în iubire:

„Căci eu zac afară-n poartă
În durerea cea mai mare
Şi-n blăstemuri de turbare"...

Mai liric, de o senzualitate mai rafinată, Bolintineanu sugerează, pe lângă celelalte semne, un *fir nenumit* manifestat prin schimbarea rapidă a temperaturii corpului:

„Când ochiul meu o vede arzând de frăgezime,
Din creştet până-n talpe mă prinde un fior
Ce m-arde şi mă-ngheajă, m-apasă cu cruzime,
Şi gura-mi se închide şi capu-mi pare mor".

9. Sunt şi chinuri mai subtile în această semiologie a amorului. De pildă solitudinea. Conachi o trece în rândul *tiranilor* care îl asupresc grozav. Sentimentul mai general este că iubirea introduce bărbatul într-o închisoare teribilă:

„Singurătatea, tu eşti
Tiranul carele arzi
Inimile omeneşti
Cu urât şi cu năcaz.
Tu pre mine mă omori,
În vreme ce încă-s viu...".

În chiar versurile citate mai este indicat un mărunt demon: *urâtul*. În vecinătatea lui stă *mâhnăciunea* (melancolia, numită într-un loc *milanhonie*). Amorul produce *mâhnăciune mare*. Din aceeaşi sferă de nenorociri indeterminate face parte *năcazul*, citat de mai multe ori până acum. Iată-l acum într-o formă paroxistică: *năcaz mare*.

„Năcazul meu este mare
Este rău, este cumplit
Şi să-l vindec nu am stare..."

O categorie specială în patologia erosului formează *jalea* şi *dorul*. Jalea este generală. Originea ei, ca şi aceea a dorului, e necunoscută:

„Şi făr-a şti pricina jale şi dor m-au lovit...".

Statutul celei dintâi stări este dublu: jalea ca maladie a sufletului şi jalea ca expresie a unui sentiment (sub forma *de jeluire*). Conachi uzează (şi abuzează) de amândouă. *Dorul* se manifestă mai rar. Nu e, în orice caz, un termen frecvent în vocabularul lui Conachi. Poetul are un temperament prea senzual şi o conştiinţă prea posesivă pentru a sta mult în teritoriul vag, imaterial al *dorului*.

Să mai citäm câteva forme de tortură amoroasă: *mustrarea* („ah, vai de mine, mustrările au sosit"), *căiala*, *dojana*, *stânjănirea*, toate din sfera morală. Împreună cu celelalte, din câmpul fiziologiei, ele produc acea stare de oboseală iritată, plângăcioasă de care suferă, în mod cert, Conachi. Este o formă de *astenie amoroasă* ce se manifestă printr-o insomnie rebelă, sentiment permanent de neodihnă (*priveghere*) a trupului şi a sufletului:

„Zori răsar şi eu tot treaz
Ah, nici somn nu-i la năcaz!"

sau:

„Ce noapte îndelungată de plâns, de gând, de oftat,
Deplin vreme unei vieţă pân'la moarte-am colindat
Ş-încă zorile de ziuă mai au mult a zăbovi.
Ah, apuca-m-or cu viaţă, ori mai degrab-oi muri?
Ce noian de cufundare, ce mormânt întunecat
Este noaptea privegherii pentr-un suflet întristat.
Toate rălele trecute să întorc şi vin la loc,

Sporesc cele viitoare, arz şi mă frig ca pe foc.
Amar mie, că nu trece noaptea asta de durere,
Plâng oftez, suspin, mă vaiet, lumina nu-i la vedere".

Conachi este primul nostru poem astenic. Romanticii vor da o mai mare identitate lirică acestor nuanţe ale suferinţei erotice. Melancolia, sentimentul solitudinii, angoasa sunt simptome curente în poezia lor. N-a dispărut nici plăcerea chinului erotic. Sihleanu spune într-un vers: „iubesc a mele chinuri şi voi a suferi". Şi tot el:

„Iubirea pentru mine e numai o durere,
Un şir de suferinţe, un lanţ de pătimiri...".

însă, atingând această clapă, simţim numaidecât sunetul eminescian.

10. Gândul pătimirii în dragoste nu ocoleşte ideea de *jertfă*. Jertfa este moartea benevolă. Până a ajunge la această soluţie-limită, jeluitorul cere *milă*, *milostivire*. Poemele sunt, pur şi simplu, terorizate de acest sentiment creştinesc transpus în spaţiul eroticii. *Robirea* cere îndurare, înţelegere, în fine, *milă*, *milostivire*, şi mila, milostivirea nu vin. Când patima îl „înghie", poetul înamorat cere numaidecât milostivire:

„Să caut fără clipire
Şi să cei milostivire"...

Catinca, strigă el în altă parte, „fii milostivă", însă Catinca nu este. Îndrăgostitul oferă, ca jertfă, o „vecinică plecăciune", însă cruda femeie rămâne de piatră. Îi oferă, atunci, moartea ca semn de iubire şi slavă:

„Primeşti a mea moarte?"...

Când, în fine, Catinca se arată milostivă, cerurile se deschid, universul străluceşte şi omul îndrăgostit uită să mai moară:

„Puteri cereşti, îngeri, soare
.....
Ce-arătaţi ca strălucire...".

De la Casandra aşteaptă cu răbdare aceeaşi decizie de milostivire (*Nume*). Altei femei, nenumite, îi recomandă:

„...ori te schimbă în fire
Ori fii cu milostivire"...

Însă de regulă femeia arată neîndurare, plecăciunile rămân fără ecou şi, forţând nota, îndrăgostitul flutură steagul negru al morţii:

„Moarte, moarte, ce nu vii,
Să mă iei dintre cei vii
Şi în mormânt să m-arunci,
Ca să scap de-atâtea munci?
Vino, vino, de mă ia,
Căci tu eşti scăparea mea".

Aici şi în alte versuri promisiunea de a pune capăt zilelor intră în strategia seducţiei. Sentimentul morţii capătă substanţă acolo unde strategia încetează şi în faţa îndrăgostitului se deschide cu adevărat perspectiva dispariţiei. Iată un poem (*Două inimi ce se despart*) ce stă ambiguu la frontiera dintre simulare şi senzaţia reală de stingere. Conachi se grăbeşte să îmbrăţişeze o idee mare, răspândită în poezia erotică a Evului Mediu: unirea eternă în moarte. Este mitul tristanian al pasiunii care află plenitudine şi linişte în transcendent. Nu-ţi vine să crezi că ipocritul boier moldav împinge *libovul* lui spre o asemenea metafizică:

„Amar nouă, ce durere ne arde şi ne topeşte,
Noi murim, şi lumea toată nimic nu ne foloseşte!
Nu-i scapare, căci nădejdea de la noi este departe,
S-o-nchegat lumina vieţii cu apusul cel de moarte.
Scăpare zicem, dar unde-i, când şi viaţa ne omoară,
Două inimi ce-s unite când să despart vor să moară.
Ah, să murim, căci prin moarte vom veni iar la unire
Moartea pentru noi îi viaţă, dacă n-are despărţâre".

Conachi se instalează în pătimire şi trăieşte numai cu sentimentul morţii în faţă atunci când ibovnica slăvită dispare. Jocul de-a moartea s-a terminat. Rămâne numai senzaţia de zădărnicie a lumii şi dorinţa de cufundare în întuneric. Tonul devine deodată sincer, maşinăria retoricii amoroase nu se mai vede:

„Pătimire, tu eşti numai hrana sufletului meu,

Cu durerea şi năcazul de-acum a petrece vreu.
Nădejdea şi bucuria ce m-au putut folosî
Decât scârbă mai amară curând a-mi agonisî!
Mă lepăd de toate-a lumii, mă cernesc, mă întristez
Mă cufund în întuneric, lumina să nu mai văz.
Ochii facă-să izvoară şi curgă de-acum mereu,
Pân' ce-or face iaz de lacrimi nenorocit pieptul meu
Sufletul supt sân să bate ca la ceasul din sfârşit".

Vine curând şi resemnarea superioară. Iubirea răscumpără totul, în nefiinţă poetul duce bucuria unei mari pasiuni:

„Eu ş-atunci în nefiinţă zic că oi fi norocit,
Că le trag, le sufăr toate pentru ceea ce-am iubit...".

În acelaşi stil este compusă şi *Scrisoarea către Zulnia*, poem complex şi profund. Este istoria unei pasiuni scrisă de un Tristan care-a pierdut pe Isolda lui. Regele Marc este un tiran implacabil („aruncată de un tiran... în vrun loc cu depărtare"). Acela care vămuieşte sufletele? Iscusinţa lui Conachi e să ţină poemul într-un timp nedeterminat: *un prezent al pasiunii*. În el intră toate nuanţele temporare. Faptele s-au petrecut, se petrec încă, *ibovnica slăvită* se află nu se ştie unde, dar nu despre ea este propriu-zis vorba, ci despre iubirea celui care o jeleşte. Obiectul erotic continuă astfel să aibă o prezenţă terorizantă: e cauza unui veritabil sentiment al catastrofei. Barthes l-a introdus printre figurile obişnuite ale erosului: o criză violentă în cursul căreia subiectul descoperă că se află într-un impas total; de aici un sentiment de panică, de distrugere a fiinţei... (*Fragments*...).

Conachi trece prin această stare de asfixie în durere. Deosebirea faţă de figura clasică a catastrofei sentimentale e că poetul român trăieşte permanent într-o stare de criză violentă, se află mereu la capătul puterilor. Tot Barthes defineşte admirabil acest regim al îndrăgostitului: acela al unei „răbdări a nerăbdării": a hrăni o nenorocire ce nu se uzează niciodată, a constata *insuportabilul* şi, prin chiar această descoperire, a instala în *eu* (eul omului îndrăgostit) „teatrul marţial al Deciziei, Acţiunii, al Ieşirii"...

Decizia lui Conachi este de a nu lua nici o decizie. *Acţiunea* lui este de a se lamenta. *Ieşirea* este de a nu ieşi din acest lung, insuportabil „pustiu de jale"... Există, adevărat, o soluţie: moartea, însă moartea nu vine. Salvarea e a trăi în *insuportabilul* care durează, a trăi exaltând neputinţa de a trăi:

„Amar mie, în ce valuri norocul mă aruncară,
Nu ştiu, mai trăiesc pe lume sau din lume sunt afară!
Şi de sunt şi de am viaţă, dar lumea ce-mi folosăşte
Când a ochilor mei lume din vedere îmi lipsăşte!".

Barthes indică două tipuri de raţionament erotic: 1) *sentimentul rezonabil*: „totul se aranjează, dar nimic nu durează" şi 2) *sentimentul amoros*: „nimic nu se aranjează şi totuşi aceasta durează". Om, în alte privinţe, cu scaun la cap, Conachi nu iese, când e vorba de pasiunea lui fundamentală, din cel de-al doilea tip de raţionament. Sau, mai exact: raţiunea lui nu funcţionează decât ca să recunoască valabilitatea faimoasei *raţiuni a sentimentului*. Aceasta din urmă îl îndreptăţeşte să dispere la infinit şi, se va vedea de îndată, să *petreacă* în disperarea lui, să scoată din durere un ce *de mulţumire*...

Când Zulnia dispare, indubitabil şi ireversibil (*Pe năsălie, 831, Octm. 15*), Conachi nu schimbă prea mult această retorică a disperării. Vorbeşte, evident, tot despre sine şi aproape în aceiaşi termeni. Mai laudă o dată *frumuseţea*, *nurul* şi *hazul* Zmărăgdiţei (numele adevărat al „legiuitei iubiri") şi scrie acel extraordinar vers pe care l-am citat înainte:

„Ah, te-ai dus, dulce lumină, din zarea ochilor mei,
Unde-i viaţa, unde-i mila ce izvora dintr-a tăi!
Toate s-au sfârşit, dar moartea măcar cu cruzimea sa
Legăturile iubirii n-au putut defiinţa...".

11. Până a vedea continuarea acestui jurământ tristanian la năsălia Isoldei (Zulniei), să ne întoarcem la semiologia erosului şi să vedem armele lui de represiune. Am citat deja *cuţâtul* care pare a fi, dintre instrumentele sângeroase, acela pentru care Conachi are predilecţie. Amorul umblă, aşadar, cu un *cuţât în* mână şi înjunghie, despică, „dă în inimă"... În *Tânguirea* dăm peste sugestia unui repetat asasinat:

„Săraca [inima] cât oi trăi
Nu s-a mai tămădui,
Pentru c-are rămas înfipt
Fierul tău cel otrăvit".

Nu lipseşte, se înţelege, arma tradiţională: *săgeata*. Conachi o înfăţişează de mai multe ori numind-o „săgeată cumplită". O variantă a săgeţii este „ghimpul cu venin". Amor este înarmat până în dinţi, are

săgeţi şi umblă în mână cu o „lance de îngrozire", călătoreşte mult, lovind în dreapta şi în stânga (*Amoriul, ca şi ostaşii*). Poetul dă în cele din urmă un sens facil alegoric acestei expediţii războinice. Nu este uitat, în acest protocol al execuţiei, *gelatul*: acela ce „face morţi" şi aruncă „în munci/ pre amorezaţi"...

Infinit mai subtile, mai perfide sunt armele psihice. Obiectul erotic are, în acest câmp, o capacitate de invenţie uluitoare. De la *milă* la *mânie* e un spectru vast de nuanţe ale seducţiei şi represiunii. Conachi le exaltă mai ales pe cele din urmă. Chiar seducţia (când seducţia vine din cealaltă parte) este resimţită ca o formă de agresiune.

12. O agresiune întoarsă, ca toate celelalte, spre *petrecere*. Simptomele descrise până acum n-au nici un înţeles dacă la capătul lor nu vedem ceea ce este esenţial în această poezie jeluitoare: *plăcerea*, *desfătarea*, bucuria simţurilor bolnave de o boală *dulce*. Sunt câteva momente de jubilaţie erotică în interminabilul bocet. Aleg unul singur, spre a ilustra capacitatea lui Conachi de a elogia cu invariabilă energie ceasurile de desfătare după ce se dovedise inepuizabil în elogiul durerii. Este vorba de poemul *Steaua ce strălucitoare* unde înfăţişează clipa în care fata neştiutoare se leapădă de frică şi de sfială. E faza dulcei violenţe iniţiale. Priceputul logofăt îl notează:

„O, ceasuri de desfătare, de ibovnici numărate,
Atunci când biata fată pe călcaturi măsurate
Se leapădă de-o ruşine ce o ţânea la opreală
Şi păşeşte spre ibovnic cu frică şi cu sfială".

Răbdarea, pârjolirea, lacrimile şi celelalte semne de supliciu exprimă, în realitate, o imensă poftă de desfătare (cuvânt esenţial în terminologia erotică a epocii):

„Având numai bucurie
Că pei în statornicie"...

Am analizat mai înainte scamatoria acestei suferinţe. Conachi dezvăluie el însuşi mecanismul imposturii într-un poem care grupează toate temele: *Ce durere*, *sufleţăle*. Durerea este întoarsă cu frivolitate spre plăcere, pasiunea tristaniană spre donjuanism. Tema reală a poemului este chiar tema mistificării sentimentale:

„Ce durere, sufleţăle, îi durerea de amori.
Dăruieşte-mi, ah, cer sfinte, d-ace patimă să mori!
Adevăr c-a lui durere nu dă minut de răgaz,
Toată noaptea-i priveghere, ziua-i toată în năcaz.
Dar năcaz, dar priveghere nu cu chin supărători,
Ci cu hazul de plăcere unui foc răcoritori,
Căruie îi zic temutul cu frăţiorul lui dor,
Şi tocma asta-i minune că dintr-o stare aşa
Izvorăşte şi tot hazul ce are fiinţa sa.
Ah, năcaz, ah, priveghere, temutule şi tu dor,
Cu câtă plăcere dulce a noastre inimi vă vror!".

Este un moment de sinceritate în istoria acestei pasiuni. Momentul în care actorul îşi scoate, la sfârşitul spectacolului, masca. Conachi nu ezită s-o pună însă la loc. Spectacolul continuă: cu dureri, chinuri, *aht*-uri..., întreaga ceremonie. Iubirea este o profesiune pe viaţă. În pragul morţii, poetul trimite un mesaj „frumuşălelor" anunţând iminenta lui retragere:

„Mergi şi du-te de la mine frumuşălelor să spui
Că acela ce prin versuri, le-au slăvii, acuma nu-i
Decât un scheletru răce, răzămat pe cârja lui".

Biografii poetului semnalează faptul că, după moartea Zulniei, Conachi nu s-a hotărât, cum pretinde, să ducă o viaţă exclusiv canonică. Câteva, alte, „frumuşăle" i-au marcat viaţa şi i-au însângerat poezia. Poezia, în vicleana ei indeterminare, rămâne însă fidelă pasiunii unice, dumnezeieşti pentru *ibovnica slăvită*. După ce a trăit ca un Don Juan, Conachi are inteligenţa să moară (în poezie) ca un Tristan.

13. Erotologii atrag atenţia asupra dificultăţii de *a scrie* (exprima) iubirea. Subiectul amoros, zice Barthes, este un *subiect atopic*, căci a scrie asupra unui lucru este a-l perima. Cum poate o fiinţă îndrăgostită să rişte, în aceste condiţii, să perimeze (să scrie) propria-i pasiune? Situaţie, într-adevăr, dificilă. Romanticii aspiră, totuşi, să scrie o capodoperă bazându-se pe propria subiectivitate (pasiune), iar grecii (prin Socrate) tind să convertească, observă tot Barthes, mitul erotic într-un mit estetic. Citatul dat de Barthes din *Suferinţele tânărului Werther* („Am pierdut... forţa sacră, vivifiantă, cu care cream în jurul meu universuri")... nu-i, totuşi, concludent, pentru că, afirmând că nu mai

poate crea în jurul lui o galaxie de lumi, omul îndrăgostit implantează, în acest timp, în jurul lui universuri noi (acelea ale imaginaţiei). E vorba, în fond, de figura, deja semnalată, a *preteriţiunii*: discursul ce se scrie din neputinţa de a-l scrie... A exprima inexprimabilul este, în esenţă, pariul poetului erotic. Văcăreştii, Conachi folosesc în chip curent acest subterfugiu. Nu afirmă ei tot timpul că n-au cuvinte, n-au instrumente să înregistreze ceea ce văd, ceea ce simt? *Atoposul* iubirii este pretextul unei întregi literaturi...

În citata *Scrisoare către Zulnia*, Conachi – „omul care scrie" cu lacrimi – se plânge că n-are spor să noteze pricini străine, dar are spor să-şi pledeze propria pricină. Poetul n-are, vasăzică, sentimentul *atopos*-ului, iar când spune că-l are nu spune ce gândeşte cu adevărat. Are cuvinte pentru toate situaţiile, nuanţele pasiunii, degeaba se plânge el! Scrisul însuşi este o *petrecere* şi un instrument de seducţie. Voi arăta mai târziu cât de complexă este retorica amoroasă a încercatului amant. Să reţinem pentru moment că, în războiul lui pasional, Conachi introduce şi arma subtilă a literaturii, sub forma neputinţei de a-şi scrie pasiunea, de a trece *năcazurile în* literatură... Slabă viclenie: poetul nu face decât să scrie istoria propriei pasiuni. Am putea zice că tema lui unică este aceea cu care încep marile epopei: *Cânt amorul şi armele lui...*

Mai este o temă: aceea a *lecturii îndrăgostite*. Discursul îndrăgostit care provoacă, printr-o subtilă acţiune de drogare, dragostea. Dante fixează modelul în vestitul cânt al Francescăi da Rimini şi Paolo Malatesta. Este drept că acolo este vorba de lectura comună. Conachi vorbeşte de *cititul* singuratic care, într-o vreme, *răsâpea* (elibera, consola, stimula) gândurile, iar acum le *cufundă în* amărăciune. Lectura eliberatoare (sedativă) nu mai este, aşadar, posibilă. Lectura a devenit o otravă, o incitare la disperare:

„Cititul care-ntr-o vreme răsâpea a mele gânduri
Acum nu mă mai agiută, căci citind în mii de rânduri
A tale scrisori duioase, de amori însuflăţâte,
Mă cufund în întuneric de gânduri mai amărâte"...

14. O formă a iubirii este fuga de iubire. Exilul. Un om celebru a spus chiar că fuga este singura formă de scăpare în amor. Fuga este, în fond, arma cea mai eficientă a lui Don Juan. Ea împiedică stabilitatea, adâncirea pasiunii, lanţurile familiei. Pentru spiritul romantic exilul este, în dragoste, o lungă criză de paroxism. Conachi încearcă şi el fuga

din faţa unei pasiuni nimicitoare, dar fără rezultat. În exil, pasiunea lui se amplifică, boala ia aspecte galopante. Pustiul, codrul, sălbăticia stâncilor nu vindecă rănile îndrăgostiţilor. Încercarea de a se îndepărta de obiectul erotic este dezastruoasă. La origini, gestul este, poate, calculat: a provoca, prin absenţă, durerea nemilostivei ibovnice, însă strategia dă greş: cel care suportă durerea este seducătorul, bărbatul retras în pustiuri...

De tema exilului sentimental se leagă, în poezia timpului, o altă temă, mai importantă: aceea a *peisajului* (spaţiului) erotic. Vom vedea de îndată în ce chip. S-a spus că poezia Văcăreştilor, a lui Conachi este o poezie de iatac şi faptul este, până la un punct, adevărat. Iatacul este centrul galaxiei Eros. Femeia stă ascunsă în gineceu şi bărbatul aspiră să pătrundă, prin curtenie, probe de devotament şi jertfe corupătoare, în acest spaţiu. Însă, nereuşind totdeauna, recurge la tactica exilului: abandonează lupta, fuge de pe câmpul de bătălie. O posibilitate, în fond, de a înnoi obiectele poeziei şi de a-i lărgi cadrul.

Statornicul în pasiune Conachi practică sistematic acest procedeu. Fuga lui simulată (în plan sentimental) duce la crearea unui peisaj liric ce anunţă reliefurile romantice de mai târziu. Nu este un poet al interiorului, cum greşit s-a zis. E mai degrabă un poet al universului dinafară. Prin prefăcătoria lui erotică, în poezia română intră, în orice caz, câteva elemente noi. Când nu mai poate jura pe el însuşi, poetul înamorat jură pe copaci, stânci, pe astre... Să le luăm pe rând. Întâi *iatacul*. „Sfânt loc", zice Conachi. Loc de odihnă (ştim noi ce fel de odihnă) şi loc de suspin pentru că îndrăgostitul este alungat repede din acest paradis. Iatacul este spaţiul plăcerilor corupte, trecute sub tăcere. Durerea se opreşte la uşile lui şi reîncepe de la aceleaşi uşi. Soarta lui Conachi este să fie ţinut la oarecare depărtare de locul sfânt. Numai astfel este posibilă poezia: creaţia unei lungi aşteptări. Admis fără dificultăţi la „poalele" ibovnicei („şi nici la poalele tale, precum ştii, nu am fost atins"), nu ştim ce s-ar fi putut întâmpla cu literatura... Din fericire Casandra, Lucsandra, Elenco, Marghioala şi, mai ales, Smărăndiţa (Zulnia) se ţin tare, sunt îndărătnice, ceremonioase. Seducătorul profesionist este ţinut oarecare vreme afară şi, atunci, intervine jăluirea şi, odată cu ea, apare poezia (ea însăşi obiect erotic şi instrument de seducţie erotică).

Iatacul n-are propriu-zis o identitate. Ca orice lucru sfânt n-are chip. Este un *spaţiu al bănuielii*: reveria unei intimităţi misterioase.

Conachi nu se încumetă să-l descrie. Dacă nu mă înşel, singurul element de interior pomenit în poeme este *oglinda*. Obiect-simbol, obiect narcisiac, *martor* al frumuseţii, imagine a dublului... Conachi o limitează la banala alegorie a trădării frumuseţii... Iatacul este, în realitate, un peisaj sărac.

Imaginaţia este, în schimb, productivă când intervine *fuga* strategică, *surghiunul* de bună-voie. Iată notat momentul acestei hotărâri:

„În năcazul meu cel mare, că te scârbisăşi pe mine
N-am avut altă ce face decât să fug de la tine.
Să nu-ţi mai fiu la vedere eu, pricina de scârbire,
Surghiunindu-mă de voie pentru a ta liniştire".

Şiretenia înamoratului este limpede: se constituie de la început ca victimă, acceptă sacrificiul surghiunului pentru „a ta liniştire", pentru a curma *pricina de scârbire* (supărare). În realitate, fuga vrea să fie corupătoare, surghiunul este un şantaj sentimental. Şi pentru ca şantajul să fie total, seducătorul face la urmă o *proslăvire*, apropiind din nou de femeie imaginea divinităţii: „Decât zicându-ţi de viaţă al doilea Dumnezeu"...

Fuga lui Conachi cuprinde patru etape.

a) Ameninţarea cu fuga. Un scenariu anticipativ, un proiect de îngropare benevolă în pustiu însoţit de un reproş moderat şi de o propunere de reconciliere. Scopul este de a înspăimânta (citeşte: şantaja) o ibovnică mândră şi greu accesibilă. Seducătorul ameninţă cu exilul în imaginar şi cu o moarte (tot imaginară) din care să tragă profituri. Avansează viziunea unei catastrofe personale şi a unei generozităţi (mile) seducătoare:

„De-acum nădejdile toate de la mine s-au sfârşit,
Mori luându-mi ziua bună de la ceea ce-am iubit.
Mă duc, mă-ngrop în pustiuri, lumină să nu mai văz,
Ah, ascultă-mă, stăpână, până nu mă depărtez.
Astăzi mă despart de tine cu sufletul m-ai sfârşit,
Pentru că a ta cruzime l-au ars şi l-au amărât.
De-oi muri să scrii pe piatră că acest nenorocit
Pentru dragostea mea numai în pustiu s-au săvârşit.
Iar de-oi trăi cu durerea prin pustiiuri rătăcit,
Să pomeneşti câteodată pre omul ce te-au iubit.
Orişicum eu răsplătire n-oi cere la Dumnezău,
Şi de m-ai ars tu pe mine, eu ţâe bine îţi vreu".

Sunt, în acest testament sentimental, două clauze („de-oi muri", „iar de-or trăi") care slujesc cum nu se poate mai bine pe jeluitorul îndrăgostit. Finalul poemului („Şi de m-ai ars tu pe mine, eu ţâe bine îţi vreu") lasă să se înţeleagă că scenariul îngropării în pustiu urmăreşte, totuşi, câteva beneficii imediate. Cel ce se pregăteşte pentru o lungă schimbare nu pierde nădejdea să se întoarcă la viaţa liberă...

b) În faza următoare, *îngroparea* s-a săvârşit. Îndrăgostitul e deja în exil şi locul exilului este *pustiul*:

„Am lăsat lumea şi slava şi-n pustii m-am îngropat,
Ca să scap măcar cu viaţă de durerea ce mi-ai dat".

Ca să scape cu viaţă... Scenariul erotic nu mai prevede, vasăzică, una din clauze: moartea. Poetul s-a decis să trăiască. Să trăiască, dar cum? Motoarele retoricii amoroase se pun în mişcare: omul iremediabil bolnav de iubire trăieşte într-un etern suspin, idolatrizând izvorul nenorocirii lui:

„Cu a cerului podoabe faţa ta închipuiesc
Şi cu hazul firii tale nurul tău sămăluiesc".

Vasăzică acesta este scopul *fugii*: proslăvirea ibovnicei îndărătnice... Biblica retragere în pustiu se termină cu o nouă *sămăluire*... Retragere, încă o dată, strategică sau, cum zice Barthes: „asceza (veleitatea ascezei) se adresează celuilalt: întoarce-te, priveşte-mă, iată ce ai făcut din mine. Un şantaj: pun în faţa celuilalt figura propriei mele dispariţii, aşa cum se va produce, dacă el [ea] nu va ceda"... (*Fragments*...).

În asceză, Conachi nu vrea să fie singur. Tristeţea n-are rost dacă ea nu este văzută, confirmată, dacă nu se transformă într-un mesaj. Fără martori, suspinul este un simplu suspin. Iar această banalitate poetul n-o acceptă. El aranjează astfel lucrurile încât în preajma lui să fie totdeauna cineva, un *martor*. Cel mai fidel este, desigur, natura. Conachi îi asociază marele univers:

„Munţii, stâncile răsună de cumplitul meu suspin,
Ceriul stă la îndoială...".

Martorii sunt, în fapt, nişte curieri sentimentali. Ei duc cui trebuie mesajul fugii în pustiu:

„Duceţi spuneţi cu putere
Că amorezatul piere
În pustiuri, plin de durere"...

O primă imagine a peisajului liric se profilează aici: un loc *plin de jele*, un *spaţiu-martor* în care *pustiul*, *ceriul şi stelele* devin complicii şi mesagerii unei mari pasiuni.

Peisajul liric are o mai mare consistenţă atunci când poetul vorbeşte mai direct de angoasa lui erotică. În *Scrisoare către Zulnia* aflăm imaginea unui mare neastâmpăr şi a unei voinţe energice (în contradicţie cu scopul ei) de singurătate. Traduse în semnele naturii, ele configurează un peisaj liric caracterizat prin câteva elemente materiale:

„Călători pe văi, pe dealuri, pe câmpii nemărginite,
Umblu de urât cu ziua pe colnice părăsite
.....
Înnoptez pintre prăpăstii, pintre râpi, pintre ponoară...
Caut, cerc stâncile toate, mă îngrop în adâncime.
Petrecerea mi-i plăcută întru întunecime...".

Un peisaj preromantic, de o sălbăticie calculată: *stânci*, *prăpăstii*, *colnice*, *ponoară*. Ele satisfac voinţa de *cufundare*, *îngropare*, *de petrecere întru întunecime* a unui poet care, ieşind pentru o clipă din mitologia anacreontică, se deschide spre un nou stil liric. Stilul nou începe cu un gust nou pentru peisaj: un peisaj euforizant, cu întunecimi, sălbăticii grandioase. Asceza (veleitatea ascezei) se sprijină pe un peisaj seducător.

c) Peisajul devine memorabil în cea de-a treia etapă a exilului: un exil care celebrează un trecut fascinant. În surghiun, poetul retrăieşte istoria pasiunii sale şi istoria cuprinde momente de mare intensitate. Acestea angajează şi un peisaj specific (*peisajul martor*): măreţ în sălbăticie, cu valori securizante. Aici se află „locul cel tainic", aici s-a petrecut „fericirea cea mare", sub „dosirea" pomilor mari şi umbroşi a fost depus jurământul de dragoste:

„Adu-ţi aminte de locul acel de pustietate
Dătător de liniştire inimilor întristate.
Copacii cei cu mărime, apele răsunătoare
La vaiete, la suspinuri, cu jele răspunzătoare,
Acei stâlpi de foc cu pară prin verdeaţă mişcătoare
Închipuind focul nostru din dragoste cu-nfocare,

Cărările cele strâmpte de pândă şi de tâlnire,
Unde-ţi furam câte-o gură supt a crengilor dosâre,
În sfârşit, locul cel tainic, de fericirea cea mare,
Unde, în genunchi, la poale-ţi, spre asfinţâtul de soare,
Câştigând prin rugăminte scumpa ta făgăduinţă,
Ţi-am dat ceriul chezăşie de o vecinică credinţă".

Spaţiul liric conachian iese mai limpede din această evocare: *loc tainic* într-un decor grandios; cărări strâmte, locuri de pândă şi, în fine, sacralizarea amorului: îndrăgostitul stă în genunchi la poalele ibovnicei şi depune jurământul de vasalitate. Primeşte în schimb *făgăduinţa*, investitura (*Iată-mă-s lipsit de tine*). Aceleaşi elemente le aflăm în *Scrisoare către Zulnia*, şi tot într-o retrospectivă. Este vorba de acea parte din poem care rememorează „pustiul cel mare", spaţiul în care avuseseră loc, în timpurile fericite, întâlnirea, dezmierdarea, *libovul*:

„Acei munţi până la nouri, acele stânci despicate,
Ce răsună de suspinul dragostelor înfocate,
Acei copaci nalţi şi mândri, marturi cu a lor umbrire
De dezmierdări, de voroave, de libov şi de iubire,
Potica acea vestită ce-o treceam cu groază mare,
Dar ne înlesnea prilejul de-o furişă sărutare,
Râpele întunecoase ce ferea cu tăinuiri
A desfătărilor noastre înfocate întâlniri,
Apele acelea-n care, pe furiş, în scăldătoare,
Te prindeam, ochilor, spuneţi, ce priveam atunci în zare?".

Întâlnirea dintre Ikanok (Konaki) şi înfricoşata Zulnia (*Amoriul din prieteşug*) se desfăşoară într-un asemănător spaţiu de adâncimi întunecoase: *locuri ferite*, *dosnice*. Peisajul este şi aici grandios sălbatic, în acord cu clocotul pasiunii:

„Munţii înalţi până la nouri, păraie prin stânci vărsate,
Codri cu copaci sălbatici printre petre răsturnate,
Prăpăstii peste prăpăstii, adâncimi întunecoasă,
Unde zmeura şi fragii şi mura cea mai frumoasă
Cresc în voie despre oameni, că numai câte-o potică
Slujeşte la bieţii bolnavi de trecut cu marc frică,
Acolo, bietul Ikanok, acolo, biata Zulnie
S-o-ntâlnit, ah, cine poate înlâlnirea lor s-o scrie!

Orice condeiul s-arăte, orice graiul să rostească.
Nimic spre asămănare nu pot să închipuiască!".

Există, în fapt, două peisaje: unul intim (locul *tainic*, *ferit*, „sub copaciul cel mare", unde relaţia de vasalitate, de *robire* veşnică se săvârşeşte) şi peisajul vast simbolizator care supraveghează idila şi-i dă o justificare cosmică. Conachi are în chip evident simţ pentru monumentalitate, vede grandiosul din natură. G. Călinescu nu-l citează (în *Domina bona*) printre scriitorii români care *monumentalizează* natura. Conachi este, totuşi, printre cei dintâi care simte plăcere pentru „stâncile hioroase", „petrele răsturnate", „râpele întunecoase"', „copacii nalţi şi mândri"... El nu caută, e adevărat, în natură *domuri*; însă că omul de iatac Conachi simte nevoia să dea o prelungire pasiunii sale în marile decoruri ale naturii nu mai încape discuţie.

S-ar putea obiecta că, în definitiv, şi Gessner, Parny, Bartin, Leonard şi, în genere, autorii „micilor poeme" din secolul al XVIII-lea cultivau peisajul grandios, frumosul sălbatic... Chateaubriand admira pe Parny, iar Lamartine citea încă pe Bertin şi Parny... Conachi continuă o tradiţie de acest fel, însă, prin câteva accente, se simte la el noul suflu al veacului. Peisajul devine o expresie a pasiunii erotice şi un agent de legătură cu marele univers. Această naivă încercare de a *cosmiciza* sentimentul erotic este deja un pas spre noua sensibilitate lirică.

Dar să ne întoarcem la exilul erotic şi la peisajul exilului. Grandoarea, sălbăticia lui protejează micul spaţiu intim, ocrotitor: „locul cel tăinuit" unde trupurile sunt la adăpost şi sufletele trăiesc în linişte. Însă acest peisaj este scris la imperfect: „ne lesnea", „ferea", „potica [...] ce-o treceam" etc. A devenit deja opera trecutului. Trăieşte doar în amintire, prin efortul unei imaginaţii fidele. Acum, în exil, poetul este în căutarea unui peisaj asemănător. „Caut cerc peste tot locul vrun pustiu, vro adâncime", spune exilatul sentimental, „oţărât" de bucuriile lumii, îngreţoşat de tot. Caută vreo „grozăvie, vreun loc întunecat să se afunde în durere... şi nu află. Fuga nu rezolvă nimic dacă „amurezata" nu-i aproape. Este limpede că exilul nu e o soluţie de salvare pentru omul îndrăgostit.

d) Obiectele, peisajul exilului amoros mai vin o dată în nişte poeme de tonalitate villonescă. „Dar unde-i copaciul mare"? – întreabă Conachi, după 26 de ani, la Slănic, acolo unde avusese loc „pe o aşa fulgeroasă şi cu trăsnet vreme, supt un fag, unde ne dosisem" întâlnirea cu Zulnia.

Acolo „s-au dat şi s-au luat parolele" : acolo fusese semnat tratatul de vasalitate sentimentală. Ce-a devenit, unde-i, dar, copaciul cel mare ?

„Înţăleg, în ţarnă toate
Le-au prefăcut cruda moarte,
Dar încai ţărna iubită
De tine zace lipită,
Iar a mea, a mea departe,
Pân' la ceasul cel de moarte,
Când în groapa-ntunecoasă
Lipindu-mă de-a ei oasă
Voi striga, dragă Zulnie,
Azi şi mâni şi-n vecinicie ! "

Marele simbol (copaciul) a dispărut. Peisajul intim s-a risipit, spaţiul securizant n-a putut înfrunta timpul. A rămas celălalt peisaj, însă pe acesta imaginaţia obosită a poetului nu-l mai cuprinde.

Dacă revedem formele şi etapele acestui surghiun, constatăm următoarele : Conachi caută în natură un nou *iatac* (cronotopul său) : un loc tainic, ocrotit, într-o vale dosnică, sub un copac mare... Aici se desfăşoară ceremonia jurământului, aici se primeşte făgăduinţa, aici, în fine, se petrece „fericirea cea mare". Voind (afectând) să fie un anahoret, Conachi rămâne un seducător. Figura ascezei voluntare este, în esenţă, o figură a seducţiei. Figura ascezei antrenează şi un peisaj liric care, la Conachi, se deschide spre marele univers. Din direcţia, e drept, a decorativului grandios.

15. În afara câtorva fetişuri (cum este pentru Werther panglica dăruită de Charlotte), nici un alt obiect nu pătrunde în lumea îndrăgostită, zice Barthes : „este o lume săracă din punct de vedere senzual, abstractă, stoarsă, dezinvestită ; privirea mea străbate lucrurile fără a le recunoaşte puterea de seducţie ; sunt indiferent faţă de orice senzualitate, în afară de aceea a «corpului seducător»...". Un asemenea fetiş (un obiect metonimic) este la Conachi „umbreluţa". Un obiect dăruit, nu un obiect primit. Umbreluţa este, negreşit, un mesager. Mesagerul unei mari pasiuni, investit şi cu alt rol. El trebuie să vegheze castitatea ibovnicei, s-o apere de orice i-ar primejdui trupul şi morala. Mai este, în aceste condiţii, obiectul metonimic un fetiş ? Schimbându-şi adresa, el a pierdut învestitura despre care vorbeşte Barthes. Umbreluţa nu e imaginea

femeii inaccesibile, este un instrument de seducţie şi vigilenţă (ocrotire). Mesagerul şi paznicul unei pasiuni suspicioase :

„Umbreluţă norocită,
Ia sama, că eşti menită
Să umbreşti un obrăjel
Plin de nuri şi frumuşel.
Cată să mi-l păzăşti tare
Şi de vânturi şi de soare,
Şi când alţi ochi i-or căta,
Să te pui drept faţa sa,
Că tu, umbreluţă, ştii
Că îl tem şi de stihii".

Există, totuşi, un obiect-fetiş în poezia lui Conachi : *veriguţa*. Împreună cu cele trei mărgărităraşă, ea simbolizează trei elemente ale seducţiei feminine : *duhul*, *nurul* şi *limbajul* blând şi fermecător :

„Veriguţa ce mi-ai dat-o cu trei mărgărităraşă
Însămnează duhul, nurii şi vorba cea drăgălaşă,
Iar verigile de aur pe care stau pusă ele
Sunt unite, ca s-arăte că tu le ai pe tustrele".

Poezia este scurtă şi nota de senzualitate absentă. Conachi merge nu spre fetişizare, ci spre alegorie.

Universul lui erotic (spaţiul intim) este, într-adevăr, sărac. Pasiunea depopulează, goleşte totul în jurul obiectului erotic. Nu este loc decât pentru o oglindă care să probeze (dar să şi trădeze) frumuseţea femeii, o umbreluţă mesager şi paznic şi, în fine, o veriguţă – întruchipare a esenţei fizice şi metafizice a femeii.

16. Celălalt univers, din afară, este în schimb populat şi puternic erotizat. Ochiul care goleşte iatacul pentru a nu lăsa decât imaginea slăvită a femeii descoperă, dincolo de cercul pasiunii lui, varietatea lumii. Un număr de obiecte sunt de ordinul astral. Conachi le trece şi pe acestea în rândul elementelor martori-complici. *Luna*, *soarele*, *cerul* cu toate *stelele* sunt convocate pentru a participa la evenimentele pasiunii. „Ceriul se deschide" adesea în poeme, „înfocaţii planiţi" iau parte la muncile omului îndrăgostit. Puterile cereşti, îngerii, planetele, stihiile toate şi chiar „un comit" traversează galaxia erotică a lui Conachi :

„Ceriule înalte, înfocaţi planiţi,
Toţi cu grozăvie mă împotriviţi...".

Am semnalat deja participarea semnelor cereşti la drama pasiunii erotice: fulgerul, tunetul... Fără să fie un obiect predilect, cum e la romantici, *luna* răsare des şi în poezia lui Conachi. La 7 iulie 1846 îi dedică un poem numind-o eminescian „stăpâna nopţilor". Conachi nu leagă însă de acest astru o viziune mai profund lirică. Alegorizează, în stilul lui, făcând din lună un confident şi un mesager: să ducă oftatul şi lacrimile peste munţi, la *Stăpână*, dându-i, astfel, de ştire că o viaţă de om se răpune pentru dânsa...

Luna a ocrotit, în trecut, o scenă de intimitate ce merită să fie citată şi în altă ordine, arată pe Conachi în expediţie erotică: se furişează, dă roată casei, străjuieşte lângă iatac, cumpăneşte paşii pe prispă, totul cu mare „fereală". Amorul conachian cere mereu discreţie, nu poate înflori decât în mare taină, departe de orice indiscreţie omenească. Simţ exagerat al pudorii, simţ cavaleresc al onoarei, grijă faţă de reputaţia Stăpânei câtă vreme iubirea nu e legiuită? ! Toate acestea, probabil, la un loc. În plus, tendinţa lui Conachi de a asuma lent obiectul liric (în cazul de faţă: obiectul erotic), ceremonia apropierii de el. Poetul exclude orice act de agresiune, orice violenţă: demersul conachian cere o anumită ezitare, langoare, moliciune. El este însoţit, totdeauna, de un sentiment de vinovăţie, de unde regimul de „fereală neadormită", târcoalele, strejuirea „pe furiş":

„Noţâle înfricoşate,
Ce pe furiş străjuiem,
Păsurile măsurate
Ce pe prispă cumpănem (potrivem),

Deschidere tăinuită
A zăvoarelor de her,
Fereala neadormită
De lumina ta din cer".

17. Apariţia unui obiect în poezie poate marca un tip de sensibilitate lirică. Zarifopol credea că apariţia, de pildă, a *clavirului* a revoluţionat poezia română: „Clavirul a fost un element de modernism în poezia noastră de dragoste; Catincele, Marghioalele, Ruxandrele şi celelalte amante, acum cu totul dezafectate, nu fuseseră pianiste. Ca şi amanţii lor, poeţi, ele îşi comunicau sentimentele pronunţate de preferinţă prin lăutari. Nu aveau, probabil, încă, sufletul prea artistic. Era în veacul de aur al eroticii fără complicaţii"*.

O evoluţie a obiectelor şi a onomasticii există, negreşit, în poezie: ele urmează evoluţia socială, preferinţele unei clase, evoluţia gustului public şi, în chip special, evoluţia sensibilităţii umane. Literatura are universul ei specific ce poate fi studiat şi separat, în funcţie de preferinţa pentru anumite forme de relief (în secolul al XIX-lea predomină de pildă muntele, în secolul XX câmpia - cel puţin în proză!), preferinţa pentru anumite categorii de obiecte, specii vegetale... Sentimentele umane (şi, deci, marile teme lirice) sunt aceleaşi, în toate epocile, relaţiile cu universul material diferă. T.S. Eliot vorbeşte despre o reţea de „corelativi obiectivi" în poezie ce pot fi analizaţi.

Poezia erotică de la 1800 la 1870 are, în această privinţă, câteva opţiuni, de la retorică la lumea materială. Să le vedem, acum, pe cele din urmă. Toată lumea ştie că, prin Eminescu, intră în literatură *floarea albastră*, simbol romantic misterios. Simboliştii cultivă *tuberozele* şi, în genere, florile de parc: decorative, cu mirosuri grele. Dar primii noştri poeţi? Conachi părea a avea preferinţă pentru *trandafir*:

„Un trandafir ţi-am ales
Din florile ce am cules...".

însă lângă trandafir există *crinul*, *viorica*, *toporaşul* şi „floricica nu-mă-uita". Floarea, în genere, este cultivată pentru valoarea ei de seducţie. Pus la piept, între râvniţii sâni, trandafirul devine un simbol ornamental şi un simbol, evident, erotic. Mirosul *bagă foc în sâmţâri*, participă cu alte cuvinte la procesul de erotizare:

„Nu ştiu floare este asta, ori amori în strai schimbat,
Căci cu mirosul o dată în simţâri foc mi-a băgat".

Ioan Cantacuzinó însărcina trandafirul, „crai dă flori", să ducă veste bună („dă mult dor") Bicăi. Mesager şi paznic în acelaşi timp, prins în

* „Din istoria poeziei româneşti: Alexandrescu - Bolintineanu", în *Pentru arta literară*, vol. 2, Minerva, 1971.

părul numitei Bica, trandafirul să apere prin spinii lui femeia iubită de o posibilă mână străină (*Cântec grădinăresc*).

Din lumea păsărilor, Conachi caută corespondenţe, în stilul epocii, cu păsările elegiace, singuratice: *turtureaua*, *privighetoarea*. Ienăchiţă compara ibovnica lui cu *puişorul canar*, Pann introduce *mierliţa*, *cucul*. I.C. jură *pe şoim* şi, încă o dată, pe *turturică şi privighetoare*. „Filomela" devine un simbol romantic curent. Din sfera micilor vieţuitoare, Conachi dă atenţie *fluturelui*, iar dintre arbori alege *fagul* („copaciul mare"), sub crengile căruia are loc mistica întâlnire şi se desfăşoară marele ceremonial.

18. Dintre instrumentele muzicale, Conachi găseşte o afinitate cu *scripca*: „scripca jalnică, duioasă, răspunde la ahtul meu/ Şi spune în lume toate cele ce pătimesc eu...". Suntem în faza lăutărească a mesajului erotic. Poezia este *spusă*, simpla lectură nu-i suficientă. Trebuie un spectacol al rostirii şi taraful este interpretul cântecului suspinător. Mai trebuie să aşteptăm, are dreptate Zarifopol, câteva decenii până să apară *clavirul* în poezie: până ce, cu alte cuvinte, mesajul să renunţe la o ceremonie complicată şi să descopere regimul comunicării în solitudine.

Instrumentul muzical al lui Anton Pann este chitara:

„Chitar' muz-armonicească
Până când o să tăcem?".

Cântecul de iubovşte şi de petrecere nu poate fi provocat şi slujit mai bine decât de sunetul coardei atinse de o mână fină. Tot „ghitara" este şi mesagerul lui Catina. Prin Sihleanu şi Grandea, vine, în fine, rândul *harpei*:

„Pe harpa mea, copilă, de viscole zdrobită,
O mână tremurândă abia mai pot să las...".

19. Există timpuri şi anotimpuri în iubire. Timp gramatical şi timp (anotimp) cosmic. „*Le coup de foudre* se spune totdeauna la perfectul simplu: căci el este, totodată, trecut (reconstruit) şi simplu (punctual): este, dacă putem zice, un imediat anterior" (Roland Barthes). Şi tot el: îndrăgostitul vede la prezent, dar conjugă la trecut...

Dacă înlocuim pe *vede* cu *simte* avem numaidecât schema „verbală" a lui Conachi: simte (suferă) la prezent, dar conjugă mereu la trecut.

Un trecut însă care acaparează, se subtituie prezentului, încât la sfârşitul poemului timpurile, modurile se confundă. *Scrisoarea către Zulnia* este construită în acest fel: o jale afirmată la prezentul indicativului („Dintre toţi muritorii... cel mai în osândire este omul care-ţi scrie"), după care urmează o deschidere (la imperfect sau la perfectul compus) spre un trecut fabulos şi nostalgic („Ce făceam însă atuncea?..."). Revenirea la prezent este însă iminentă. Realitatea suferinţei erotice o impune (...„toate acelea petreceri de mulţămire... le-am pierdut... numai gândul, ce mă arde, mă munceşte... mi le sfeteşte...").

Mai există un timp verbal în poezie şi acela este timpul promisiunii: viitorul („giurământ îţi fac... că şi ceriul şi pământul de s-or strămuta, Zulnie, eu nu mi-oi schimba cuvântul"). Traduse în gramatica afecţiunii, timpurile lui Conachi sunt următoarele: *prezentul* (timpul durerii, al absenţei, al fugii; timpul bocetului, timpul prefăcătoriei, seducţiei şi timpul scriiturii); *trecutul*, care, de regulă, este timpul petrecerii şi al plenitudinii, timpul la care a fost redactat (rostit) jurământul de vasalitate; timpul memoriei, timpul martorilor; în fine, *viitorul*, timpul, cum ziceam, al marilor promisiuni, timpul prin care vorbeşte eternitatea şi se exprimă absolutul: iubirea va fi veşnică, chinul nu mă va părăsi până la moarte, iar moartea ne va uni, în sfârşit, pentru totdeauna... Însă aceste moduri verbale sunt, încă o dată, glisante. Amorul are, în fond, un timp unic şi acela amestecă nuanţele, planurile, ce a fost va mai fi, suferinţa, ca şi bucuria, este o curgere continuă. Îndrăgostitul trăieşte într-un prezent dilatat, posesiv, nerăbdător în răbdare...

Dar să ne întoarcem la celălalt timp, cosmic. Când iubesc primii noştri poeţi, care este ora favorabilă, minutul lor fericit? Heliade, Cârlova, Grigore Alexandrescu au predilecţie, am văzut, pentru seară. Cu cât înaintăm în romantism, cu atât ora se deplasează spre o noapte complice şi euforică. Conachi n-are propriu-zis preferinţă pentru un anotimp sau pentru o oră anumită. Lipseşte de altfel în poemele lui orice referinţă la rotirea anotimpurilor. Iubirea nu-i în funcţie de schimbarea vremii. Înamoratul nu depinde de poziţia astrelor. El iubeşte mereu, vara şi iarna, cu statornicie şi egală intensitate. Timpul erotic nu este, în această epocă, în legătură secretă cu timpul cosmic. Conachi, ca profesionist al amorului, iubeşte „zi şi noapte", fără răgaz, indiferent la rotirea anotimpurilor. „Nopţi şi zile lăcrămez" – scrie el într-un loc. Sau, în altă parte: „toată noaptea-i priveghere, ziua-i toată în năcaz"... Astenic din cauza îndelungatei suferinţe, petrece noaptea în plâns şi în

oftat. Precizarea se repetă în poezie, încât putem zice că momentul de priveghere (şi jeluire) al marelui logofăt este mai ales noaptea. Zorile îl prind, în orice caz, cu ochii deschişi, arşi de plâns:

„Zori răsar şi încă-s treaz,
Ah, nici somn nu-i la năcaz!
.....
Zori răsar şi voi tot plângeţi
Ochilor, îi să vă stângeţi...
.....
Zori de zâuă să răvarsă
Şi ochi încă n-am închis...".

Petrecerile sunt scurte (şi, mai ales, trecute), aşteptările sunt lungi. Existenţa erotică a lui Conachi este, în fond, o interminabilă „noapte [a] privegherii".

20. N-a trecut neobservată implicarea biografiei în poezia erotică. Numele lui Conachi este legat de acela al Zulniei. Asachi a devenit celebru prin amorul pentru Bianca. Alecsandri prin romanul lui de dragoste cu Elena Negri, celebra *Steluţă*. Zoica, Lucsandra, Elenco trec prin poezia Văcăreştilor. Prestigiul modelului petrarchist este încă puternic în epocă. Toţi poeţii noştri vor să aibă o Laura. La 81 de ani, Asachi scrie un sonet de dragoste pe portretul Biancăi, moartă de mult. Conachi, aşijderea, nu conteneşte să plângă pe Zulnia mult timp după ce Zulnia dispăruse. Poeţii vor să-şi creeze, astfel, o biografie amoroasă bazată pe o mare, absolută şi unică pasiune. „Biografia unei fiinţe originale, puternic personalizate, fiind adesea creaţia sa totală şi continuă" (Denis de Rougemont), poetul caută să transforme evenimentele existenţei lui în mituri literare. Iubirile lui Conachi sunt numeroase (am citat deja numele Anicăi, Casandrei, Lucsandrei, Elencăi, Marioarei, Marghioalei), numai una însă (Zulnia) intră în poezie. Celelalte dispar în râul acestei pasiuni.

Regula, în epocă, este ca femeile să se schimbe, iar pasiunea să rămână. Rasismul masculin (phalusocraţia) guvernează moravurile. Poeţii nu ezită să treacă numele ibovnicelor în versuri şi să jure, de fiecare dată, iubire veşnică. Ei nu se simt imorali pentru că n-au conştiinţa păcatului. Codul curteniei medievale cere ca bărbatul să-şi închine viaţa unei Doamne (*Stăpâne*). Mai aproape de Orient, primii

noştri poeţi caută unicitatea (esenţa metafizică a feminităţii) în varietate. Cu alte cuvinte: o biografie lirică într-un număr fără capăt de experienţe erotice. Culmea e că reuşesc. Zulnia este Isolda unui Don Juan pe care scriitura (voinţa de mitizare) îl transformă într-un Tristan. Carnavalul de nume feminine nu ne mai sperie. Poezia l-a purificat şi l-a fixat pe insaţiabilul Don Conachi...

Mai dificilă este situaţia lui Anton Pann care, într-o *adiată*, dorea să călugărească pe „Ecaterina de Pann", ultima soţie. Ecaterina n-a acceptat însă, se pare, schimnicia. Îndată după moartea poetului s-a dus după alt bărbat, încălcând astfel prevederile testamentului. Anton Pann bate, de altfel, recordul în ceea ce priveşte onomastica feminină. Înaintea Ecaterinei, citim în acrostih numele Saftei, Lucsandrei, Paraschivei, Marioarei, Anicăi, Ninei, Sultanei, Elencăi, Liuţei, Uţicăi. O poezie este închinată unei femei pe numele de Ralu, alta se adresează Nicăi, diminutiv, probabil, de la Anica dinainte, dacă n-o fi, cumva, vorba de altă persoană.

Unele nume (nume simbolice) se repetă într-o epocă. În primele decenii ale veacului, Laurele moldovalahe se cheamă Elenco, Lucsandra, Catinca, Marghioala. După 1840, pătrund nume noi, odată cu o sensibilitate nouă. Zarifopol, care avansează această idee, citează dintr-un poem de Grigore Alexandrescu numele Evelinei. Din poeziile de tinereţe ale lui Bolintineanu criticul transcrie următoarea listă de nume: Lilia, Dilica, Aleiza, Dora, Tecla, Elia, Milia, Tilia, Zilia, Virginia, Amelia, Dilia, Binica, Flora, Lucia, Tedica, Helisa, Lusica, Ada, Adica... trăgând de aici concluzia: „s-a isprăvit erotica orientală, în şalvari de mătase şi papuci călcaţi...".

S-a dus, într-adevăr, dar nu de tot, cel puţin în cazul lui Bolintineanu, căci în *Florile Bosforului* dăm peste numele cunoscute: Rabié, Esmé, Seili, Falmé etc. Lângă papuci şi şalvari, apar, aici, seraiul, cortul, caicul, „rapturile" sentimentale, pedepsele crude, în fine, parfumurile şi culorile unui Orient delirant.

Onomastica se modifică în poezie, într-adevăr, după 1840*. În 1846, I. Catina se adresează unei Elize: „Tu eşti înger, eu sunt demon". Al. Pelimon, pentru care „viaţa este un delir", iar Amorul un mister şi o beţie, are ca muze pe Emilia şi pe Ecaterina. Beatricea lui C.D. Aricescu (*Arpa română*, 1852) se cheamă Eliza, nume care apare şi la Racine şi la Molière. Dimitrie Dăscălescu (*Ziorile*, 1854) are de asemenea o

* Vezi în acest sens excelentul studiu al Roxanei Sorescu, *op. cit.*

Elisa, „limbă suavă de poezie"... Muzele lui Al. Sihleanu (*Armonii intime*, 1857) sunt Ema, Sofia şi Elvira. Cele ale lui Alex. Depărăţeanu (*Doruri şi amoruri*, 1861) Iacinta şi Nini. Pentru Grigore H. Grandea, erosul ia înfăţişarea Elizei şi a frumoasei Nina. I.C. Fundescu vede în Elvira (*Flori de câmp*, 1864) un templu şi, la drept vorbind, însăşi divinitatea („Fiinţa ta mi-e templu, îmi e dumnezeirea"). Elvira apare în *Don Juan ou le Festin de pierre* de Molière şi în *Meditaţiile poetice* ale lui Lamartine.

Continuă să se afirme, în poezie, şi onomastica populară. În poemul *Vânătoarea* din 1846, semnat I.C., tinerii nefericiţi se cheamă Niţă şi Florica. Poezia erotică a lui Alecsandri continuă, într-o parte însemnată a ei, poezia populară cu simbolurile şi onomastica de acolo. Nu ignorăm, fireşte, pe Ioana, macedona lui Bolintineanu.

E greu de spus în ce măsură aceste nume (simboluri, modele) se leagă de o biografie sentimentală şi, mai ales, în ce măsură ajung să capete o identitate poetică. În afara Zulniei, Elenei (Alecsandri) nu mai pot fi citate alte simboluri feminine de oarecare reputaţie în literatură. Se impun mai degrabă câteva tipuri de sensibilitate erotică. De la Zoica lui Ienăchiţă, trecând prin Lucsandra, Elenco ale lui Alecu Văcărescu, continuând cu Zulnia, Caterinele, Smărăndiţele lui Conachi se constituie o imagine specifică a feminităţii: o imagine *slăvită*, o feminitate leneşă şi îndărătnică, obiect erotic capricios, idealizat de un seducător care foloseşte arma umilinţei. Curtenia lui se desfăşoară după un anumit ritual: închinăciune, străjuire în jurul iatacului, prudenţă maximă, jurământ de vasalitate, fuga (exilul) etc... Modelul îndepărtat al *ibovnicei* este Laura. Se adaugă un anumit senzualism de tip sud-est european şi voluptăţi de clasă bătrână...

Al doilea tip de feminitate este cel romantic (preromantic) în care se prelungesc, la noi cel puţin, elemente de mitologie clasică. El va căpăta desăvârşire în poezia lui Eminescu la care erotica reprezintă un mod de a cuprinde marile mituri ale existenţei. Sensibilitate maladivă, vocaţie a morţii, diafanitate şi, mai ales, o poziţie privilegiată în lume. În ierarhia afectivă, iubirea trece pe primul loc. De la Eliza la Veronica aflăm toate nuanţele unei feminităţi care exprimă în grad maxim răul veacului. În locul *Seducătorului* apare *Logodnicul*, acela ce aspiră spre o nuntă mistică. Heliade dă, cel dintâi, acestei comuniuni o valoare cosmică. De la *ibovnică*, îngerul iatacului corupt de voluptăţi leneşe, la *îngerul-demon* în care se concentrează sublimităţile şi răul universului este o cale lungă. Poezia erotică românească o străbate în timpul a două generaţii.

21. Cu Anton Pann apare şi critica erosului, adică morala erosului. O anume severitate faţă de femeie se observă, totuşi, mai devreme în poezie. Amanţii de profesie (Văcăreştii) arată uneori ceea ce în limba neşlefuită a epocii se cheamă *scârbire* faţă de moravurile femeii. Matei Milu (1725-1801) este iritat de boala nouă ivită la femeile din timpul lui (*istericalele*), o boală de origine, crede el, grecească. Ea se manifestă printr-o zbuciumare „ca de-epilepsii". Moldovencele ar fi preluat-o ca să nu fie mai prejos de semenele lor peninsulare. Fără pricină, femeile leşină, se afumă cu pene pe sub nas, gene şi ochi... Poetul, om de moravuri vechi, cere bărbatului să vindece această „năbădaică" cu cincizeci-şaizeci lovituri de bici la spatele femeii:

„În vreme când năbădaica vine
Să aibă bărbatul un bici bun la sine
Şi la c... să-i deie una sută bine
Şăptezăci sau noăzăci şi unul la vine,
Cincizăci, şăsăzeci la spati,
Să o umple de sănătaţi.
Cu aceasta pre mult să folosăscu,
Grece, moldovencă să tămăduiescu;
Iar la ţigance să nu ispitească,
Fiind boala la ele firească".

În cântul al IX-lea din *Ţiganiada* este o secvenţă care arată pedepsirea femeii înşelătoare. Infernul dantesc are, aici, o notă de veselie crudă:

„Muierea care pă ai său bărbat
Pentru ibovnicul doară iubit,
Cu venin ş-otravă au fermecat
Sau măcar cum ea l-au omorât,
Pă ahaia dracii suind călare
O duc unde-i văpaia mai mare.

Străpungându-o prin gemănare
Cu tăciuni aprinşi sau înfocate
Frigări, ş-în asemene stare
Aflându-să purure va pate!...
O, voi muieri pre slabe dă minte,
Luaţi sama la heste cuvinte!".

Femeia *modistă* (la modă!) începe să devină ţinta unor lungi poeme satirice, cum este acela, sub formă dialogată, localizat (după Ignacy Kraiki) de Costachi Stamati: *Dialogul unui holtei cu un boiernaş avut, însoţit cu o coană de înalt neam*. Femeia la modă e scandalizată de vorbele groase ale bărbatului şi, când pleacă la ţară, umple careta englezească de *gavonoşe*, *şipuri*, *butelcuţe*, *capele*, *bonete*, *crinoline şi festoane*. Are pretenţia să doarmă în odaie osebită şi să primească, în libertate, pe cine vrea. „Sătăniţa din iad" vrea să aranjeze grădina după stilul nou:

„Aici alee umbrite, nepătrunse nici de soare
Unde turturice geme şi suspină pân'ce moare.
Acolo de sub o stâncă o încântătoare zână,
Izvorând de cristal apă, focul inimii alină,
Şi lângă care o grotă umbra sa făgăduişte,
Unde amorul şade cu degetul la guriţă: semn că tace şi păzeşte".

Acelaşi poem este localizat şi de Gheorghe Asachi: *Soţia la modă*. Poemul are un caracter mai apăsat programatic: „iar eu zic: c-o moldovancă, să rămân tot moldovan!"... Junele boier se plânge altuia de soţia ce-a deprins noua modă europeană. Ea nu vrea să se urce într-o caretă „pe resoare", vrea caretă pe arcuri. O apucă des „istericalele" şi, când acceptă să plece la moşie, pune în trăsură o întreagă uzină cosmetică: „cutii, o tualetă, un vazon cu floricele, săculeţe, gavanoase, cutii cu două capele"... Nu iese decât însoţită de o gaiţă şi un căţeluş. Îndepărtează bucătarul ţigan şi angajează altul, francez. Respinge eticheta provincială, nu se atinge de *păstrămuri*, *lapte acru*, *caşcaval*, *turtă dulce*, *strafide*; vrea *cotlete*, *blanmanjele*, după reţeta lui Nodé, *fazan fript în pene*, *peşte în lapte* etc. La ţară organizează *bal cu masce*, jocuri *d-artifiţie*. *O rachetă* (sic), aruncată de pe balcon, aprinde aria cu grâne. Dama la modă pune, în fine, să fie scoasă livada străbună şi comandă tufari de Anglia. Abate un râu prin grădină şi, sub un vechi platan, ridică un chioşc unde să se poată retrage pentru a visa...

Conachi însuşi tună şi fulgeră împotriva femeii care îşi unge faţa cu *ghileală*, îşi *muruieşte* obrazul cu *băcan*, îşi încinge grumazul cu pietre strălucitoare şi îşi umezeşte zulufii cu ape mirositoare. Punctul lui de vedere e că femeia să ia aminte la natură şi să-şi împodobească nu obrazul, ci sufletul:

„Dacă vrei să te iubască bărbatul tău cu credinţă
Şi de voieşti înţălepţâi să-ţi caute cu umilinţă,
Uită-te de vezi pe mere ce roşală străluceşte
Şi trandafirii pe carii nici zugrav nu-nchipuieşte
Firea s-au silit a face acea vie zugrăvală
Ş-a lor dulce frumusăţă vesăleşte, iar nu-nşală.
Lasă, dar, făţărnicia ş-a obrazului schimbare,
Căci frumusăţa firească robeşte pre om mai tare".

Tot el adaugă la un poem scris mai înainte două versuri sceptice:

„Gândeam c-am iubit un înger din ceri supt chip femeiesc,
Dar n-au fost decât femeie din iad supt chip îngeresc".

După 1840 tipul femeii cochete circulă mai des prin poezie. Heliade se dezlănţuie împotriva ei într-un pamflet. C.A Rosetti scrie, în 1839, o romanţă: *A cui e vina ?* în care misoginismul e mai discret. El face o filozofie a fatalităţii sexului, scuzând inconsecvenţa femeii. Există, lângă o pasionalitate de tip trubaduresc, şi puţină parodie în versurile:

„Tu-mi ziceai o dată cum pân'la moarte
Dragostea ta toată mie-mi vei păstra;
M-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate,
Astfel merge lumea, nu e vina ta.

Tu-mi ziceai odată, ah! al meu iubite,
Partea mea din ceruri ţie ţi-o voi da;
Toate sunt uitate, toate sunt perdute,
Astfel este veacul, nu e vina ta.

.....

Cinste şi iubire, dragoste, credinţă,
Ieri jurai tu mie, azi cui s-o-ntâmpla;
Nu cunoşti iubire, nu simţi pocăinţă,
Astfel ţi-este sexu, nu e vina ta.

Dar cu toată însă, multa-ţi necredinţă,
Inima-mi tot bate orcând te-oi vedea;
Îngerul eşti în ochi-mi, sfântă mult fiinţă,
Astfel e amoru, nu e vina mea!".

C.A. Rosetti nu critică, totuşi, prea tare femeia, cum fac Anton Pann şi Nicoleanu, de-un misoginism - zice enervat G. Călinescu - „de-a dreptul grobian". Mai sunt şi alţii care privesc cu un ochi întunecat înşelăciunile amorului. Romanticii minori cultivă decepţia în iubire, femeia începe să ia înfăţişarea demonului. G. Cretzianu numeşte femeia fără suflet „vierme bun de strivit". Gh. Tăutu se uită mustrător la femeia care se hlizeşte „sucind din şele şi din obraz". Nici aceştia nu sunt nişte detractori consecvenţi. Indignarea trece repede în adoraţie, demonul regăseşte uşor atributele îngerului în poezia românească.

Poetul român este, de regulă, ginofil, momentele de „mistificaţie erotică" (numite astfel de G. Călinescu) sunt puţine şi neesenţiale. Numai poeţii erotici mari, ca Eminescu, găsesc uneori accente mai convingătoare în negaţia femeii corupte.

22. Revenind la Anton Pann, constatăm că acesta este un poet complex, erosul nefiind decât una din temele lui, şi nu cea mai importantă. Pann face parte şi el din familia poeţilor întemeietori, dar în linie morală. *Hristoitie sau şcoala moralului* (o prelucrare) este o carte delicioasă. Alţii vor să scrie o gramatică, o retorică, inventează un limbaj pentru poezie, Pann, versificator iscusit, vrea să dea un cod al bunei purtări. Asta convine talentului său de moralist şi gustului său de a cârti. Autorul *Povestei vorbei* este, în fond, un ironist, un poet integral ironist, primul la noi de asemenea proporţii. Sfaturile lui au, uneori, un haz extraordinar. În conversaţie, avertizează el, te păzeşte „să-ţi fie mâinile-ajunse/ spre părţile cele ascunse/ Au să te scarpini cu ele/ Spre locurile acele/ că e lucru de ruşine/ Şi a fi nu să cuvine"*. Vorbind „nu strâmba din gură", este de ocară „să te-ntinzi fără ruşine", să-ţi frângi mijlocul ca proştii, nătărăii şi dulăii... Când îţi vine ceasul „ca să-ţi sufli de muci nasul", s-o faci cu pază şi multă ruşine, căci:

„Foarte scârbos lucru este
Cineva când îşi priveşte
Mucii şi nu-i înveleşte
Au când nasu-şi curăţeşte
Cu unghia, ş-îl zvârcoleşte...".

* Citez după Anton Pann, *Scrieri literare*, I-III, E.P.L., 1963, text, note, glosar şi bibliografie de Radu Albala şi I. Fischer, prefaţă de Paul Cornea.

Pann prevede toate situaţiile dificile. Când vorbeşti cu cineva, zice el, ţine-te la oarecare distanţă „ca să nu-l stropeşti cu bale/ şi cu scuipările tale". Cuvintele să fie *frumoase*, *dulci* şi cu *minte*, nu *moţiceşti*, dacă un *ce* nu-l ştii bine, nu încerca să-l spui „cu vorbă-ncurcată". La masă să nu iei îmbucătura prea mare că e urât, ci una mică, potrivită, „să-ncapă în gură/ ca s-o rumegi subţire...".

În poezia erotică propriu-zisă, tonul nu mai este atât de mustrător. În 1831, Anton Pann publică *Poezii deosebite, cântece de lume* (ediţia a II-a, 1837), parte culese de la alţii, parte scrise de el. Cincisprezece poezii sunt de Alecu Văcărescu, două de Ienăchiţă şi opt de Iancu Văcărescu. Paternitatea altora e greu de stabilit. În 1850 publică *Spitalul Amorului sau Cântătorul dorului*, o antologie de poezii erotice, reluată, într-o formă amplificată, în 1852. Sunt, în prima ediţie, 88 de poezii, în cea de-a doua, 298. Unele aparţin Văcăreştilor, lui Conachi, Momuleanu, Cârlova, Alexandrescu, Bolliac, Bolintineanu, G. Sion, C. Aricescu, altele sunt de autori uitaţi ca M. Lupescu, G. Ucenescu, G. Popescu, Tudorache Georgescu. Scopul culegerii, se justifică Anton Pann, este să facă nemuritoare poemele altora, „compuindu-le melodia [...] ca să rămâie neuitate modurile lor după veacuri". Cum furturile literare sunt în epocă numeroase, Pann avertizează împotriva „celor ce le place să se facă plaghiatori"...

În ediţia din 1852 aflăm şi celebrul cuvânt *Către cititori*, o primă detaşare de stilul jeluitor în poezia erotică. Viziunea îndrăgostiţilor *zmintiţi* la simţuri, aruncaţi în călduri grozave, căzuţi, unii dintre ei, în melanholie pînă ce încet-încet se sting, iar alţii „ca muierile, care se bocesc la morminte, prin cântece îşi uşurează durerile"... este umorească. Miturile iubirii tristaniene apar aici într-o formă comică:

„Domnilor!

Socotesc că nu fără cuviinţă am intitulat această ediţie «Spitalul Amorului», căci în coprinderea-i nu veţi vedea decât plângeri de inimi rănite, suspinuri de piepturi săgetate, tânguiri de dureri cumplite, ohtări şi tot felul de văitări din pricina Amorului: întocmai ca într-un spital în care se află mulţime de ostaşi loviţi în bătaie şi răniţi de tot felul de arme, carii îşi arăt ranele şi îşi spun durerile, cerând ajutorul doctorilor. Pentru că acest Amor, copil nebun, fiu al Venerii, răzgăiat d-a sa mumă şi crescut zburdalnic, în mână cu arc şi săgeţi, cu neastâmpăr petrecându-şi timpul totdauna ca cu nişte jucărele, întinde arcul şi aruncând săgeţi în toate părţile răzbeşte şi pătrunde inimi de tot felul de vârste:

fără a se ruşina de bătrâni, fără a se teme de viteji, fără a se sfii de filosofi, fără să aibă milă de tineri, şi chiar de săraci, săgetează pieptu-rile, le înflăcărează sângele, şi atât îi aruncă în călduri grozave, încât mulţi îşi zmintesc simţirile şi se pomenesc ca cei lunateci în somn, şi chiar deştepţi vorbind aiurea, neştiind cum şi către cine. Ba încă unii rămân zmintiţi pentru totdauna, fără a-şi mai putea găsi leacul, şi din *Spitalul Amorului* ajung în Spitalul nebunilor (la Balamuc); alţii cad în melanholie şi încet-încet se topesc şi îşi sfârşesc viaţa; alţii iar, ca muierile care se bocesc la morminte, prin cântece îşi uşurează durerile, ca prin nişte reţete potrivit după chipul şi asemănarea patimii, drept ierburi şi alifii: pentru că în Spitalul Amorului numai astfel de doftorii alină durerile. Priimiţi dară acest *Spital al Amorului* şi preumblându-vă într-însul veţi vedea mulţime de nenorociţi tânguindu-se în dureri, pe carii nedefăimându-i să luaţi de pildă patimile lor şi să vă păziţi a nu încăpea într-însele".

Cântecele de lume propriu-zise nu mai păstrează distanţa ironică. Pann nu se deosebeşte prea mult de ceilalţi autori din antologie. De aceea le este greu specialiştilor să identifice poemele sale. Un accent mai apăsat moral, întoarcerea cântecului spre învăţătură de minte par a fi notele lui caracteristice. Mai este, negreşit, mişcarea epică din poezie. Plăcerea lui Anton Pann de a povesti este evidentă. Simbolurile se adună în jurul unei fabule (o întâmplare), din care să iasă limpede o idee morală. Chiar în poemele cele mai direct confesive, Pann introduce elemente impersonale din zicerile populare care estompează într-o oarecare măsură nota subiectivă. Iată-l, de pildă, divagând în jurul *Amorului*, temă la modă în 1830. Tonul poemului e indecis: între patetismul comun al epocii şi ironia fină:

„Amorul nu este om,
Nici vro vilă, nici vrun pom.
Numele lui toţi îl ştiu,
Dar nu e-n fiinţă viu.
El e numai povestit,
Ş-în idei închipuit,
Că e ca un fluturaş,
Zburător, mic copilaş,
Ca un erou înarmat,
Cu arc, săgeţi încărcat.
Ş-unde vede tinerei,

Întinde arcul la ei.
Ş-îi săgetează pe loc,
Drept în inimi prin mijloc.
Şi aşa încep atunci
Să simţă dureri şi munci.
Care răni apoi în veac
Numai vreun alt leac
Decât ale lor oftări
Să mai taie prin cântări,
Povestind cumplitul dor
Ce-l pătimesc de l-Amor".

E suficient să schimbi două-trei accente, şi nuanţa de confesiune pasională dispare. Amor, erou înarmat săgetând „pe loc/ drept în inimi prin mijloc" – iată o imagine subtil ironică. Oftări „tăiate" prin cântări – sună a bătaie de joc subţire. Pann dezvăluie, totuşi, ceva din strategia lui poetică. Să recitim versurile:

„El e numai povestit
Ş-în idei închipuit,
.....
Povestind cumplitul dor"...

A povesti amorul e chiar stilul lui de a scrie. A povesti, adică a trece gândul printr-o istorie moralizatoare din care, adesea, n-a rămas decât un proverb. Pann nu se expune niciodată total, nu riscă ridicolul unei confesiuni patetice. Caută complicitatea legilor morale, se ascunde după modele. Formula lui de adresare este *se spune că*...

Unele *Cântece de lume* vorbesc, totuşi, la persoana întâi singular şi sunt mai direct jălalnice. N-am cercetat, neinteresându-mă problema, dacă sunt sau nu ale lui Anton Pann. Editorii lui le-au inclus, observ, în ediţia de *Scrieri literare*. De sunt sau nu ale lui Pann, faptul n-are o importanţă capitală pentru tema acestui eseu. Cântecele la care mă refer folosesc cunoscuta retorică amoroasă. Aflăm, aici, toate elementele a ceea ce Paul Cornea numeşte „erotica combustiunii". Ele s-ar putea rezuma astfel: amorul este o pătimire în doi; despărţirea schimbă culoarea universului („lumea toate le negreşte/ amândoi dacă nu sunt"); amorul are legi şi legile pot fi înţelese etc. Alte imagini: când pleacă, înamoratul ezită să dea „veste scârbită", iar când, în fine, se hotărăşte s-o comunice, somează pe Anica să-şi ţină parola dată... Trece, de

regulă, prin chinurile cunoscute şi promite să nu dea amorul său „în veac uitării". Unele versuri sunt mai meditative:

„Anica, zilele trec
Şi minutele ca clipa,
Nu simţim cum să petrec
Tinereţele cu pripa
Noi din zi în zi murim
Şi ne pierdem din viaţă,
Ca musca ne amăgim
Şi ne-necăm în dulceaţă"...

Meditaţie, evident, banală. Un element atât de derizoriu ca musca, introdus într-un poem care vorbeşte despre destinul pieritor al omului, trădează, indiscutabil, imaginaţia unui ironist. Viclenia lui este să spună că nu ştie nimic, nu pricepe ce se întâmplă. Pann (sau cel ce scrie în stil văcărescian poemul *Grele chinuri m-a cuprins*) recurge la această metaforă şireată: minţile i s-au smintit, vorbeşte aiurea („tot ca un uimit") şi nu ştie ce zice: „nu ştiu, nu pricep nimic"... Apare şi ideea de inefabil erotic: „la un nu ştiu ce poftind". Inefabilul e însoţit de iritarea spiritului îndrăgostit:

„Gândul, voia mi-am stricat
Caut, privesc nempăcat".

Metafora *comitului* trece de la Conachi la Pann şi, în genere, demonstraţia de acolo o regăsim în poemul *Un comit când să arată*, uşor modificată. Pann pune o notă de libertate în jurământul lui de vasalitate:

„Oare nu mi se cuvine
A hotărî rob să-ţi fiu?
Ah, comit, comit!".

Filomila este şi pentru Pann un simbol al suferinţei erotice, crângul – un loc de retragere şi jeluire. „Preajalnicul" poet introduce judecata estetică:

„Trist, filomilo, şi *frumos*
Tu cânţi cu daruri multe
.....
Intimă rupi de om simţitor
Gârlă porneşti de lacrimi
Când spui cântând cu mare dor
Tristele tale patimi...".

Milostivirea lui Conachi devine *filotimie* la Pann. Femeia să aibă, dar, filotimie faţă de bărbatul înlăcrămat. Să fie şi credincioasă, numai astfel îndrăgostitul va trece la jertfă. Sacrificiul, vasalitatea nu sunt, aşadar, necondiţionate. Balcanicul Pann nu acceptă atât de uşor, ca Alecu Văcărescu sau Conachi, dulcele lanţ. Vrea, fireşte, să fie rob statornic şi chiar să poarte „acest dulce de rob nume" şi pe lumea cealaltă, însă, încă o dată, numai dacă Safta sau Lucsandra arată şi ele statornicie şi credinţă.

Oglinda, nurul, lanţul, locul, trupul în văpăi sunt, şi la Pann, obiectele, imaginile cele mai răspândite. Ele sunt bunuri ale epocii. Poeziile par împrumutate de la alţii, cu uşoare modificări pentru ca numele vizat să iasă bine în acrostih. *Până când nu te iubeam* pare opera lui Alecu Văcărescu, numai numele muzei e, aici, altul: Paraschiva. Numele arată originea târgoveaţă a femeii. În rest, acelaşi *foc*, aceeaşi *neodihnă* a sufletului şi trupului. Femeia este, evident, o Afroditâ, merită să poarte coroana frumuseţii, ochii ei sunt „răniţori", însă privirea seducătorului nu se mulţumeşte cu atât. Poetul fixează un model de frumuseţe corporală:

„Minunată eşti la stat
Şi nostimă la umblat
.....
La trup eşti prea-delecată,
Potrivită, minunată
Încât cine te zăreşte
Deodată să răneşte...".

Femeia cu trup delecat şi nostimă la mers ajunge până în poezia lui Eminescu. Este modelul frumuseţii verosimile şi accesibile. El apare întâi în aceste cântece de dragoste şi de petrecere. Regăsim în ele toate motivele din lirica trubadurilor. Deschid o *Antologie a trubadurilor* alcătuită de Pierre Bec* şi ochii îmi cad pe o închinare de dragoste

* *Anthologie des troubaours*, textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec, col. 10/18, 1979.

extrasă din scrisoarea celebrului Arnaud de Mareuil: nu lipseşte nici unul dintre motivele poeziei lui Conachi, Văcăreştilor, Anton Pann... Un exemplu: „Când n-am răgazul să vă văd, nu pot avea nici bucurie, nici plăcere... O sută de ori, noaptea şi ziua, mă rog de Dumnezeu să mor sau să-mi dea dragostea Dumneavoastră/... / Închid ochii a suspin, şi adorm suspinând".

Este mesajul unui Tristan care merge ziua să lupte şi noaptea se gândeşte la *Stăpâna* lui. E bocetul lui Conachi, mai puţin partea eroică. Să nu scăpăm din vedere că poeţii noştri se foloseau de intermediari, lăutarii, care transmiteau şi uneori modificau şi dădeau o anumită culoare acestor poeme supuse, astfel, unui rapid proces de folclorizare. La 1852 versurile lui Conachi şi ale Văcăreştilor deveniseră cântece de mahala. Pann este el însuşi un intermediar, un popularizator, mai aproape de gustul publicului de jos decât autorii dinaintea lui. Corectările aduse de el poemelor merg în acest sens. *Luniţă luminătoare* este un veritabil cântec lăutăresc. Stilul acela isteţ şi imperativ, pe care îl vom afla peste un veac în *Cânticele ţigăneşti* ale lui Miron Radu Paraschivescu, apare întâi aici. Stil prin excelenţă muntenesc, iute şi colorat, stil de petrecere în durere, de *râs în plâns*, cum zice Nichita Stănescu, un preţuitor al acestui gen de lirism:

„Luniţă luminătoare
Şi stele strălucitoare,
Luminaţi mai cu tărie
Scumpa mea călătorie.
Daţi lumină înfocată
Pân cărarea-ntunecată.
Să văz drumul d-a mă duce
La iubita mea cea dulce,
Carea tristă şi deşteaptă
Cu dor mare mă aşteaptă,
Ca să ajung cât mai tare,
Să-mi dea dulce sărutare".

Prin Anton Pann muza poeziei erotice româneşti coboară la periferia târgului. Trece din *iatac* în *cârciumă*. Tonul jălalnic capătă, fatal, o notă înveselitoare. Pasiunea tristaniană (modelul îndepărtat) pierde sensul unicităţii şi ireversibilităţii. Pasiunile se înnoiesc uşor, morţile sunt provizorii, suspinele aduc a desfătare. Anton Pann face, se va vedea

deîndată, ca morala să nu lase petrecerii toată libertatea. Deocamdată, lumea petrece în chinurile erosului. Pann trage acum spre partea desfătătoare a lucrurilor:

„Chitar', muz-armonicească
Până când o să tăcem?
Până când să ne muncească
Întristarea ce-o avem?
Şi când iarăşi o să-ncepem
Dulce să ne veselim?
Că din griji, precum pricepem,
Nimica nu folosim.
Ceasul umblă, vremea trece,
Şi noi nainte pâşim,
Ne spune, ne dă junghi rece,
Că vârsta ne-o moleşim.
Şi dacă în asta floare
Cu dulceaţă nu trăim,
Tu când nădăjduieşti oare
Vrem-asta s-o mai găsim?
Ducă-să doru,-ntristarea,
Ducă-să inima rea,
Ducă-să chinul, ohtarea,
Ducă-să grija cea grea.
Iar noi cu o glăsuire
Totdaună să cântăm
Şi tot cu bună voire
Slobozi să ne desfătăm".

23. Anton Pann îşi permite să glumească cu *Amoriul*. În cele mai vesele prelucrări, improvizaţii de-ale lui e vorba mereu de *mujeri* şi de *dragoste*. În *Calendarul* lui *Bonifatie Setosul* trece „fămeia frumoasă" în rândurile lucrurilor faste, alături de punga de galbeni plină, de mâncarea şi băutura bună... Cum există o legătură directă între fapta beţivului şi mişcarea astrelor, Pann îi studiază consecinţele. Dacă bărbatul sau muierea, de pildă, se ivesc dimineaţa cu capul plin de rachiu, atunci – „atuncea e întunecimea soarelui învederată". Situaţia nu interesează tema noastră. Nici situaţia, nici consecinţele. Dar vine numaidecât alta care are legătură cu erosul. Atunci, de exemplu, când ibovnicii sunt *înăuntru* (în cârciumă) şi muierile aşteaptă afară: „atuncea sunt întunericimi,

urmează vreme umedă şi, cumva de nu va ploua din ceri, izvorăsc picăturile din ochi"...

Previziuni ambigue, propoziţiuni deocheate, întunericimi suspecte! Anton Pann este cel dintâi care aduce în literatură imaginea unei conjugalităţi degradate. Eroina istorioarelor lui morale e, de regulă, *muierea rea*. Viaţa a făcut din Izolda o fiinţă infernală. Puterea ei de invenţie în rău este nelimitată. Pentru stăpânirea (nu vindecarea ei), Pann prevede sancţiuni severe. Misoginia lui este profundă. Bărbatul beţiv, destrăbălat, cârcotaş e totdeauna bărbat: cel care descoperă şi impune legea. Muierea e mereu rea. De aceea trebuie „bătută foarte pe spinare"... Vocaţia ei este să fie totdeauna contra. Are o imensă, absurdă capacitate de împotrivire. În citatul *Calendar* dăm peste jeluirea unui bărbat despre muierea lui rea:

„Bici de foc muierea mea,
Una voi eu ş-alta ea,
Când voi dulce, ea amar,
Eu cer apă, ea-mi dă jar.
Eu zic cald, ea zice frig,
Şi-mpotrivă-i n-am să strig.
Doamne, nenorocit fui!
Vai de nunta ce făcui".

În *Îndreptarul beţivilor*, unde Pann face o clasificare a tipurilor de beţivi, aflăm (în *Cântarea* a 9-a) şi ceata muierilor care beau prin *bordeile măhăleşti* ale Bucureştilor. Aici se petrece cu lăutari, cu jocuri de cărţi şi, bineînţeles, cu vin. Pann aduce elogiul cel mai sincer acestei băuturi:

„Vinul cel bun la vederi
Dă vesele mângâieri,
Trupul ca un bun cojoc,
Dă-ndrăzneală la cuvânt,
Face pe mulţi ce nu sunt,
Pe alţii face galanţi,
De-mpărţesc la unii alţi".

Vinul e, într-adevăr, bun, dă mângâieri vesele, dă îndrăzneală la cuvânt, dar să nu uităm că vinul este proprietatea exclusivă a bărbatului! E teritoriul lui rezervat de vânătoare. „Pân mahala la Izvor", în pridvor la

Breslea, pe la Tabacii de jos, bărbaţii petrec cu vin blând. Însă, culmea!, sunt şi muieri care intră în cârciumă. Pann este pur şi simplu indignat. Cine a permis muierilor să pătrundă în acest sanctuar al bărbaţilor? Când ies de acolo, fac tot felul de mişelii:

„Se află şi din muieri
Care dau pe vin fuieri,
Din jupânese fiind,
Şi beau până la chef prind,
Dar neharnice-s de rând,
Că să îmbată curând,
Apoi fac tot mişălii,
Floarţele, sute şi mii".

Muierea rea şi muierea beţivă, adesea confundate, nu au, evident, nimic de-a face cu erosul. Morala este mai aproape de înfăţişările iubirii în *Erotocritul* (1837), prelucrare după o carte grecească. Este o meditaţie despre consecinţele psihice ale amorului şi despre calea cea justă ce trebuie urmată de tineri şi de părinţii lor. Pann nu pierde nimic din vedere. Grija lui este să întemeieze o morală socială a erosului. Despre această intenţie suntem avertizaţi în *Introducere*:

„Această istorie mitică, de s-a şi numit Erotocrit, n-a fost însă smintitoare, au vătămătoare la sufletele tinerilor (când cinevaşi va lua seamă fără patimă), ci mai vârtos folositoare şi morală; căci totodată arată că puterea amorului a intrat în inima Aretii prin auzire, iar în inima lui Erotocrit au întrat prin deasa privire, şi prin acest exemplu povăţuieşte pre părinţi ca să nu se-ntinză la vorbe de amor înaintea cruzilor şi nevinovaţilor tineri şi să nu laude frumseţi trupeşti, nici să se lenevească de a popri sloboda şi deasa privire a frumoaselor feţe (căci frumseţea strică virtutea sufletului) şi ascultarea cea dulce a amurezatelor cântece".

Pann recomandă, în privinţa moralei, o linie de mijloc: nici prea aspră, nici prea îngăduitoare. Nici ca Împăratul Eraclie, neomenos şi intolerant faţă de fiica lui, nici atât de plecat, lipsit de autoritate, în fond, ca Pezostrat. Omul e bine să păzească „hotarul cel de mijloc" pentru ca astfel să se împace înţelepciunea bătrânului cu „grabnica şi iute înfierbinţeală a tinerilor"...

În fine, Pann cere tinerilor ascultare faţă de părinţi. Să stăpânească amorul, să nu se lase pradă pornirilor, să nu-şi întineze încai „scumpa

comoară a feciorii lor", să aştepte până ce vremea şi virtutea vor aranja lucrurile aşa cum se cuvine! Formula ideală a iubirii este, după Pann, aceea ce se deschide spre o căsnicie tihnită, cu roade dulci. Numai firea lui cusurgie, cârtitoare de moralist îl împiedică să fie un filozof al amorului conjugal, ca Aristot sau Plutarc. Familia este, şi pentru el, o uniune în care utilul întâlneşte agreabilul. Amorul este *philia* şi *philia* trebuie să înainteze mereu pe calea virtuţii. Pe autorul *Cântecelor de lume* îl înspăimântă *mania* (erotică): „înfricoşatele săvârşiri ale zuliii femeieşti". Intervine, apoi, *muierea rea* şi orice idealitate se pierde. Dar, la început, amorul este o dulceaţă. Ce devine mai târziu este altă poveste. Roada este, încă o dată, dulce când dorul e tânăr şi înfierbinţeala iute:

„Căci, cu cât amorul
La-nceput dă dorul
Ş-aduce nevoi,
Cu atât fireşte.
În urmă-ndulceşte
Sufletul la doi.
Şi dacă nainte
Vor fi fost cu cinste
'N ale lor urmări,
Atunci vor aduce
Şi roadă prea dulce
'Ntr-ale lor cămări".

Noul Erotocrit este un roman de dragoste parabolic. Aventura (în spaţiu mitic) merge, aici, mână în mână cu reflecţia morală. Traducând, parafrazând, Pann ştie să găsească tonul potrivit. Sunt temele lui, chiar dacă tipologia şi scenariul epic le-au inventat alţii cu mult timp înainte. Pann se simte bine când judecă amorul, când faptele sunt întoarse şi pe o faţă şi pe alta. În dialogul dintre Erotocrit şi Polidor, Pann îşi regăseşte propriile idei despre înfrăţirea dintre muzică şi poezie, iar în *Adaosuri la noul Erotocrit* traducătorul introduce *Cântecele* [lui] ***de lume***. În fapt, *Noul Eretocrit* este manualul cel mai amplu despre codul erotic al epocii. Însă manualul (codul) trece printr-o fabulă mitică. Erotocrit („critic, adică, d-amor"), fiul lui Pezostrat, „ministru politic" al împăratului Eraclie, *petrece* în oftări şi cugetări grozave, ceea ce va să spună că este înamorat. Areti, fiica împăratului, este sursa acestui chin. Erotocrit se

confesează prietenului său, Polidor, iar dialogul este comentat de alt personaj, Poetul, care introduce actorii pe scenă şi-i prezintă publicului. Erotocrit suferă la modul în care suferă toţi îndrăgostiţii timpului:

„M-a prăpădit amorul, de nu sunt nici viu, nici mort.
.....
Mi-am pierdut toată simţirea, de nu mai ştiu unde sunt...".

Polidor face teoria amorului nepotrivit (temă clasică) şi îndeamnă pe Erotocrit la raţiune. Erotocrit face şi el teoria înţelegerii şi a simţirii în iubire, luând partea simţirii (sentimentului):

„Amorul când să porneşte, şi va vrea de-a birui,
Simţirile-mi nu-s în stare a i se împotrivi...".

Erotocrit a ajuns, ca Romeo, o jucărie în mâinile soartei. Soarta se cheamă *Amorul nebun*:

„Voi să mă las, dar Amorul mă ţine în lanţ băgat
Mi-a luat înţelepciunea, simţirile mi-a legat..."
.....
Arde trupul, îl munceşte, ca pe nişte cărbuni puşi...".

Polidor e spirit practic. Dacă Amorul, zice el, are puteri voiniceşti, de ce n-ar avea şi voinţa asemenea puteri? Recomandă, în consecinţă, abătutului Erotocrit, ca o terapeutică sigură, vânătoarea: „umblă să te răcoreşti". Gândul lui sănătos este ca tânărul Erotocrit să nu se întindă acolo unde nu-i este permis. „Lucrurile nepotrivite" i-ar putea aduce suferinţă, iar suferinţa l-ar băga în mormânt. Erotocrit se hotărăşte să fugă, dar înainte de asta ia *chitara* şi cântă în stilul lui Ienăchiţă:

„Arz fără de încetare, mă usuc şi mă topesc,
Fără să cunosc pricina de ce atât pătimesc,
Plâng, vărs păraie de lacrămi, dar toate-mi sunt în zadar,
Că nu pot să-mi stingă focul, cât de puţintel măcar...".

Un Ienăchiţă într-un vers însă de 15-16 silabe. Cântecul purifică („parcă îmi piere focul şi simţ că mă răcoresc"), dar Amor nu cedează. Imaginea incendiului cosmic este remarcabilă:

„Arde-ntraga lume-n pară, şi elementele toate...".

Tema celui de-al treilea „consert" (cântec) este aceea de ordin fiziologic: prăbuşirea fizică a subiectului erotic, trecerea de la cald la rece, căderea în leşin dulce:

„Sângele mi s-a schimbat, nici într-un fel n-a rămas,
Că aci e-nvăpăiat,
Ş-aci rece îngheţat, mă-nfiorez ceas pe ceas.
Simţ un prea dulce leşin, toate vinele-mi slăbesc,
Nişte sfârşituri îmi vin,
De nici nu poci să suspin până de tot amorţesc".

Erotocritul a fost sedus prin *vedere*, Areti este sedusă pin *cântec*. Neştiutoarea fată ascultă şase seri la rând cântecele întristatului Orfeu şi se înspăimântă, somnul îi piere. Insomnia este, ştim bine, primul semn al dulcei maladii. O comparaţie mai puţin obişnuită în poezia epocii arată naşterea sentimentului erotic:

„De inima-i se lipise ca văscul de copaci chiar".

Al şaselea cântec este un *salut d'amour*:

„Trandafirii, cum te zăresc,
Să schimbă pe loc, nu mai roşesc,
Foile li să veştejesc
Şi fără de nici o faţă să scutură la pământ.
Crinii cei albi îngălbinesc,
Ard, se pârlesc şi să zbârcesc.
Mucejesc, de tot să sfârşesc,
Şi cuprinşi de o negreaţă, îi vezi parcă nici nu sunt.
Şi pomul cel verde frunzos,
Când e plin de dulce miros,
Primăvara-n timpul frumos,
Cum te va vedea pe tine,-şi pierde podoaba de tot.
Filomilele amuţesc,
Tac şi încetişor şoptesc,
S-ascund în cuiburi, se sfiesc
Şi, de pizmă mare-n sine, amorţesc, glas nu mai scot".

Intervine tema fugii ineficace, apoi aceea, de esenţă medievală, a dovezii de dragoste printr-o faptă eroică. Erotocrit arde de dorinţa ca „Areti pe el călare cu ochii ei a-l vedea/ Şi suliţa să apuce ca un viteaz luptător/ Să se arate pre sine peste toţi biruitor"... Cu alte cuvinte: vrea să înnobileze la modul cavaleresc sentimentul său. Nobleţea cântecului nu-i suficientă. Trebuie şi nobleţea armelor. Erotocrit este, în fond, un trubadur care într-o mână ţine *chitara*, semnul inspiraţiei, şi în alta *lancea*, semnul curajului viril. Două arme care deschid drumul spre inima *Stăpânei*. Doamna lui Erotocrit este însă o copilă care nu cunoaşte ceremonialul erotic. Ea se adresează doicii a se lăsa sedusă de cântec.

Ce urmează iese din sfera liricii propriu-zise. Intră în câmpul poeziei eroice şi al moralei. Câteva versuri dezvoltă tema mesagerului:

„O, cer! o, soare şi lună,
O, stele! de sus priviţi,
Şi patima, mea-mpreună,
Pretutindenea vestiţi"...

iar o *Eho-vorbire* nu-i decât un *sirventés*, o contestaţie a inflexibilei autorităţi paterne:

„O, trăsnete! Cădeţi peste Împăratul"...

Există în roman mai multe *planh-uri* numite *plângeri*, cu numeroase elemente mitologice:

„Înspăimântează-te, soare, suspină şi tu, pământ...",

dar şi cu un puternic sentiment de scârbire de existenţă:

„M-am săturat de viaţă, nu-mi trebuie să trăiesc,
Mi-e scârbă-n sfârşit de lume, o las ş-o heretisesc".

Nu sunt, încă o dată, ideile lui Anton Pann, dar sunt idei care se potrivesc cu mentalitatea epocii în privinţa iubirii. Văcăreştii, Conachi le sugerează în modul lor galant, Pann le prezintă, mai didactic, prin mijlocirea unei prelucrări. Într-o adaptare, limbajul este inevitabil contaminat de limbajul poetic al timpului şi de stilul individual al poetului. Pann, care adaptează în chip curent temele altora, îşi impune temperamentul şi stilul său. Este uşor de închipuit că nimeni nu se mai întreabă asupra modelelor când citeşte *Cântece* ca acestea, trecute repede în repertoriul lăutarilor bucureşteni:

„Unde-ţi este frumuseţea,
Sufleţelul meu iubit?
Unde-ţi este rumeneţea
Şi drăgăstosul zâmbit?

Unde ţ-e cătarea blânda
Asupra mea s-o arunci?
Să-mi vezi jalea netăcânda
Şi dureroasele munci.

Unde-s dulcile-ţi cuvinte
Ş-întru tot mierosul glas,
Cu care p-al tău părinte
Veseleai în orice ceas?

Te-am pierdut, ah! vai de mine!
Te-am răpus, soarele meu,
Am rămas fără de tine,
Nenorocitul de eu.

De acum dar te voi plânge
Şi ţărâna-ţi voi uda
Pâna moartea ne va strânge
Sufletul când îmi voi da".

Adaosurile, din care am citat versurile de mai sus, reproduc şi îmbogăţesc, repet, sumarul *Cântecelor de lume*. Apar, din nou, Nina, Anica, Sultana, Elenco şi, odată cu ele, imaginea lumii ce se *întunerecează*, a *muncilor în silă*, a *legii cumplite*, *vrăjmăşeşti*. Să se observe că la Anton Pann suferinţa în amor are o puternică nuanţă de agresiune asupra fiinţei. Nu este numai un chin dulce, ci şi o *peire*, o pătimire în munci rele. De altfel, sentimentul fundamental al acestor *Cântece* este acela de înşelăciune. Pann este foarte sensibil la astuţiile femeii. Presimte trădarea şi vede uşor ura ce încolţeşte în iubirea cea mai năvalnică. Poeziile sale oscilează între laudă şi misoginie, între *salut d'amour* şi *sirventés* din retorica trubadurilor. Iată cum este strecurată bănuiala într-un poem care începe cu *Stăpâna mea* şi face mare caz de umilinţă („umilit fac rugăciune"):

„Ah! dar care mi-e greşala?
Descopere-ţi bănuiala!

Spune ceva, aşa să trăieşti,
Poate vreo vicleană fire
A umblat cu clevetire
De pizmă, să mă ureşti.

Nu aş avea nici o jale,
Dacă mă urai cu cale,
Arătându-mi pentru ce;
Ci această mă omoară
Şi în mormânt mă pogoară,
Că nu poci să ştiu de ce.

Ah, iată iubirea mare
Ce fel de răsplătiri are
Şi ce câştigi de la ea:
Sfădiri, mâhniri, urâciune,
Depărtări ş-amărăciune,
În loc a te mângâia!".

Motivul Dalilei apare întâi în aceste *Adaosuri*. Decorul este acela al oraşului balcanic: caleaşcă, ţigani care gonesc muştile, bărbaţi îmbrobodiţi, slugi umile şi un rob prost care nu poate fi decât înamoratul ce se jeleşte şi contestă o aspilă otrăvită în nişte versuri sprintene:

„Ani carii îi trăiai
Împreună cu mine,
Nu crez şi acum să-i ai
Tot cu acelaşi bine.

Nu zic că şedeai pe bani
Şi umblai cu căleaşcă,
Sau te slujeai de ţigani,
Muştele să-ţi gonească:

Nu. Căci eu singur am fost
Cu dragoste la toate,
Bărbat, slugă şi rob prost
Slujindu-ţi cât să poate.

Iar tu doamnă te numeai
Ş-a casii stăpâna,

Orce doreai şi pofteai,
Îţi era şi în mâna.

Care dar alt neajuns,
O, nemulţămitoare!
Te-a rănit şi te-a pătruns,
Să te faci vânzătoare?

Ah! ludo! Dalila!
De interes orbită,
Vai! amar seamă vei da,
Aspidă otrăvită!".

Tema *duşmanilor de pizmă* este tipic trubadurească. Totdeauna este cineva care bagă intrigă, vorbeşte de rău pe cântăreţul erou şi provoacă o ruptură vremelnică între subiectul şi obiectul erotic. Pann se apără în stilul său de cei care născocesc „defaime" şi-l ponegresc fără scrupule: e gata să-şi desfacă pieptul şi să-şi arate inima lipsită de făţărnicie! Scopul duşmanilor e să-l răcească de fiinţa, de data aceasta, slăvită:

„Să mir cu ce pâre să mă clevetească,
Să te depărteze şi să mă recească".

Însă adoraţia, închinarea nu ţin mult. Pann împinge cântecul spre obişnuita cârtire împotriva femeii care cheltuieşte mult, trădează uşor şi are gură rea. Cântul al XXIII-lea e semnat *De un păţit* şi pare a fi scris în limbajul mahalalei bucureştene din celălalt veac. Tema istericalilor din poezia lui Matei Milu, a *ghilelei* lui Conachi şi a *femeii modiste* din versurile indignate ale lui Stamati şi Asachi este tratată de Anton Pann într-un stil mai arţăgos şi cu o viziune mai neagră asupra amorului casnic:

„N-a mai rămas, frăţioare,
Cineva să se însoare,
Că precum câştig nu este,
De vom lua şi neveste,
Pas apoi de mai trăieşte
Or în lume pribegeşte.
Că ele nu te întreabă
D-ai negustorie slabă,
Ci dă-mi, ado, cheltuieşte,

La mode mereu croieşte.
Dă bani pe găländărie,
De n-ai, ia în datorie.
Ele privesc la cocoane
Şi la alte mari persoane,
Ce în toată săptămâna
Să-şi croiască le dă mâna,
Astfel şi ele să-mbrace,
Nu lasă moda să treacă.
Tot îţi cer, tot te frământă
Până văd că cucu-ţi cântă,
Apoi atunci or te lasă,
Or de tine nu-i mai pasă.
Cât trăieşti, nu mai vezi pace,
Casa-n iad ţi să preface.
De ocări şi de blesteme
Îmbătrâneşti fără vreme.
Perii în cap îţi albeşte
Şi obrazu-ţi încreţeşte.
Ureşti lumea, ureşti viaţa
Şi nu-ţi mai veseleşti faţa.
Amărât îţi priveşti groapa
Şi mângâierea ţ-e poapa".

24. În *O şezătoare la ţară*, *Povestea Vorbei* şi celelalte scrieri vine des vorba despre eros sub formele lui, mai ales, degradate de o căsnicie rea. Femeia rea exasperează, pur şi simplu, pe Anton Pann. O întâlnim peste tot: în parabole şi istorioare morale, sub chipul urâţit de acreala sufletului. Arma ei redutabilă este gura rea. Femeia bună este, după Pann, aceea care nu cârteşte şi nu se dă în lături de la treabă. Punctul lui de vedere este rudimentar ţărănesc – femeia să fie vrednică şi sănătoasă:

„Că ei [ţăranii, n.n.] nu caut avere,
Ci nevastă cu putere,
Ceva de ani măricică,
Ca pe «nu poci» să nu-l zică,
Să fie coaptă la oase
Şi cu braţe sănătoase,
Ca mămăliga cea mare
S-o poată-nvârti-n căldare,

Să poată ridica sapa
Şi vadra în cap cu apa,
Cum ş-n mâini orce apucă
Să fie-n stare să-l ducă".

Nu este un dispreţ în acest portret, ci o mentalitate pe care Pann, critic al leneviei şi al făţăriilor orăşeneşti, o îmbrăţişează fără ezitare. Femeia are în gospodărie un rol precis, erosul este eliminat din discuţie. Dragostea s-a stins, a rămas doar îndatorirea femeii faţă de casă, bărbat şi copii. Însă femeia este, din fire, rea, înşelătoare, şi Pann dă mai multe pilde. Toate duc spre o morală misogină. Un bărbat se însoară cu o fată şi, prinzând-o cu altul, îl sileşte pe intrus să-i restituie cheltuiala de la nuntă. Procedează şi a doua oară în acelaşi fel şi promite celei de-a treia neveste că va repeta gestul dacă înşelăciunea se va produce iarăşi (*Bărbatul însurat de trei ori*). Un orăşean cam bufon, ajungând într-un sat, trage în casa unei babe şi-i spune că:

„S-a dat poruncă domnească
Ca să se căsătorească
Fetele luând uncheaş
Şi babele flăcăiaş"...

Fata babei zice „dec!", însă baba, spirit legalist, apără ordinul domnesc:

„— Ba nici un dec, fata mea,
Zise baba către ea.
Că domnia ce vrea face,
Nu te întreabă de-ţi place...".

Acest derizoriu *partimen* are o ironie foarte fină. Pann vădeşte sensibilitate la grotescul psihologiilor senile. În *Povestea vorbei* pune cap la cap ziceri, proverbe despre dragoste şi ură din care rău iese întotdeauna femeia. Ea este leneşă, vicleană, vorbeşte mult şi este de regulă mincinoasă. Ironia atinge, uneori, instituţia familiei ca atare (o instituţie rău făcută!):

„Se uită la el ca dracu la popa.
Şi
Îi stă ca un gunoi în ochi.
Zicând:
Of! îmi vine rău de tine.

Şi
Mă mir ce parte ai avut, bărbate,
Că toţi s-au înecat şi tu ai scăpat.
Şi
Îi stă ca un gunoi în ochi.
Sau
O iubeşte ca sarea în ochi.
Şi ea
Îl iubeşte ca gheaţa în sân.
Şi
Două-trei coade de topor curg din dragoste
Căci
Iubirea mojicească e ca gluma câinească.
Şi
Face chef de curcă beată.
Despre care e o zicală:
Dintr-o scânteie se aţâţă focul.
Şi
I-a căzut mârlă pe pârlă.
Şi
I-a căzut la inimă tronc,
Ca cloşca pe oau clone.
Ş-apoi,
Dragostele prenoite
Ca bucatele-ncălzite.
Este şi dragoste:
Eu leşin, mor pentru tine,
Şi tu habar n-ai de mine".

Este o morală în aceste propoziţii? Una impersonală şi sănătos sceptică: aceea pe care o aflăm şi în operele folclorice care au răspândit, de pildă, imaginea femeii perfide sau imaginea bărbatului neghiob. La Pann primează, cum am spus, femeia rea. El reproduce mai întâi un număr de proverbe (ca de exemplu: „Arţagul îşi găseşte pârţagul"), după care dă o istorioară ilustrativă. Pentru propoziţia dinainte inventează (prelucrează) povestea unei văduve bătrâne care, în contractul de căsătorie, stipulează dreptul de a-şi ocări bărbatul în locuri publice iar bărbatul să tacă. Acesta este *arţagul*. Văduva găseşte, după numeroase eşecuri, un bărbat care acceptă condiţiile contractului cu un amendament: dreptul

de a avea şi el, o dată pe an, *un pârţag*. Pârţagul învinge arţagul şi văduva se cuminţeşte după o bătaie bună. Povestea este întretăiată de versuri independente, cum sunt cele de mai jos, vizând condiţia femeii instabile. Moralistul le precede de o explicaţie despre o femeie, care, sedusă de vorbele curtenitoare ale cuiva, îşi lasă bărbatul, copiii şi fuge. Pann reia, aici, tema lui privilegiată: prostia şi răul caracter al femeii. Bărbatul, zice el, nu-i amorez, nu umblă să-şi „giugiulească" nevasta, e serios şi apăsat de grijile vieţii. Însă femeia se lasă ademenită de altul care:

„Umblă după dânsa şi o curteneşte
Îi face bizele, versuri îi citeşte,
O-nalţă în slavă, zână o numeşte"...

Versurile dinainte atrag atenţia asupra efectului păgubitor al poeziei asupra femeii slabe de fire. Moralistul e pe punctul de a pune în discuţie temeliile morale ale literaturii erotice. O temă nouă se deschide, astfel, în versurile lui: tema poeziei care sminteşte femeia şi strică familia. Operaţia de seducţie prin poezie e condamnată. Din această acră morală iese un cântec despre surparea fizică a femeii uşoare:

„Fost-ai lele când ai fost,
Dar acum eşti lucru prost;
Ai fost floare, trandafir,
Dar acum eşti borş cu ştir;
Ţ-a mers vestea, când ţ-a mers,
D-acum leţcaia-ţi s-a şters.
Geaba cochetării faci,
Că la nimeni nu mai placi.
Te-au lăsat toţi ş-ai rămas
Ca un odorog de vas;
Cât să te dregi la obraz,
Te-ai trecut, nu mai ai haz.
Gândeai că chipu-ţi frumos
O să stea tot abanos.
Acum poate să plăteşti
Frumoasă să te numeşti".

Asemenea parabole sunt numeroase în *Povestea vorbii*: despre căsătorie, despre nevasta care iubeşte banul, nu bărbatul, despre cadâna

care sfătuieşte altă cadână să nu-şi cumpere un măgar, ci să-şi ia un bărbat, bărbatul fiind mai vrednic la treburi, despre amor şi noroc... Unele, ca aceasta din urmă, au un caracter mai pronunţat liric. Poemul (*Povestea ăluia*) e o reflecţie sprintenă despre atotputernicia amorului şi manifestarea oarbă a norocului:

„Dar amorul la câţi trece
Pân'la mormânt îi petrece,
Şi nici atuncea nu-i lasă,
Ca norocul ce nu-i pasă,
Ci şi pe ale lor oase
Varsă lacrimi dureroase,
Le ridică monumente,
Cele mai tari elemente,
Le zideşte chimitire
Spre vecinică pomenire.
.....
El slăveşte în viaţă
Un adevăr cu dulceaţă,
Şi o dreptate cinsteşte,
Aceasta îl mulţămeşte.
La neam, l-averi nu să-nchină
(Lumea de pilde e plină),
La el săracul e una
Cu cel ce poartă cununa,
Înţeleptul şi nebunul
La el amândoi sunt unul.
Mândru deloc nu se ţine,
Petrece cu fiecine,
Pe nimeni cu osibeşte...".

Poemul se termină printr-o juxtapunere de proverbe despre iubire şi moravurile ei. Iată câteva:

„Unde e dragoste multă e şi uriciune multă.
Bărbatul temător îşi învaţă nevasta curvă."
.....

„Decât să-şi păzească cineva nevasta, mai bine crângul cu iepurii..."

„Ci când vei să-ţi iei nevastă,
Uite-te la mumă-sa şi cunoaşte pe fie-sa".

Unele aluzii la moralitatea femeii sunt crude:

„Căţeaua pân' nu pleacă prin mahala
Câinii nu se ia după ea.
.....
Şi curvele poartă rochi
Dar le cunoşti după ochi...".

Văzând şi aceste exemple, putem trage o concluzie: Anton Pann nu este decât într-o mică parte a operei lui un poet erotic propriu-zis. Este un moralist al erosului. Tema lui predilectă e abaterea de la „căsnicească lege". Vinovată este, de regulă, femeia rea (în misoginia lui, Pann îşi pierde umorul). Într-o epocă în care femeia este divinizată, iar poezia erotică domină producţia literară, Pann introduce critica erosului. Figura lui poetică dominantă este aceea a *conjugalităţii periclitate*. Periclitate de firea slabă, nestatornică a femeii, de moravurile sociale, de prostia omenească etc. Lângă această figură, există altele două: aceea a *bărbatului păţit* şi *a femeii îndrăcite*. Pann semnează el însuşi *un păţit* şi, dacă dăm crezare uneia dintre *adiatele* sale (cea din 1849), poetul a cunoscut direct, în viaţa lui casnică, tipul femeii diabolice. Prima nevastă i-a fugit în chiar ziua cununiei şi, ca să-şi recapete drepturile, Pann urcă de mai multe ori Dealul Mitropoliei:

„Arătând la judecată
Că ea pe alt a voit
Şi cu mine cununată
Cu minciuni s-a pomenit.

Judecata porni silă
Cu bici a o-nfricoşa,
Gândind că va prinde milă
Asupra mea ea aşa.

Dar geaba, mijloc nu fuse
S-o facă a mă iubi,
Că ea îndată se duse
Şi iarăşi se osebi.

Judecata iar mi-a dat-o,
Ea asemeni iar fugi,
Mii de ori a-nfricoşat-o,
Dar nu mă putu-ndrăgi.

Dacă vede-n cea din urmă
Că vrea a se omorî,
Judecata ni se curmă
Şi s-o las îmi hotărî".

Sătul şi dezamăgit, soţul rupe, în fine, foaia de zestre şi se separă de infidela nevastă. Feciorul este crescut „în răzgâieli" de mamă, nu se ţine de şcoală şi, când se face mare, umblă „întru desfrânare". Revolta împotriva tatălui e iminentă:

„M-a defăimat şi în faţă
Şi în dos, cum i-a venit,
Vrăjmaş mi-a fost pe viaţă,
Binele nu mi-a voit.
.....
Precum nici că iscăleşte
Cu prenumele meu: Pann,
Ci p-al mumi-sii iubeşte,
Ş-îşi zice: Agurizean"...

Pann, fără a cunoaşte teribilul complex care stă în spatele acestei urâte defăimări, desfiinţează „pravilnic" pe fiul neascultător, nelăsându-i nici o moştenire. Şi, pentru că fiul îl înjură grozav şi se bucură când află că tatăl e bolnav, Pann lasă cu limbă de moarte să nu vină la înmormântarea lui. În spatele fiului necuviincios stă, desigur, mama: *femeia diabolică*. Pann nu uită, nici în pragul morţii, jignirea ce i-a fost adusă în tinereţe.

În adiata citată, poetul laudă pe Catinca, ultima nevastă:

„Comoară mi-a fost soţia,
Care foarte m-a iubit...
.....
În momentele streine
Inima-i nu s-a supus
Mă asculta cât se poate
Din cuvântu-mi nu ieşea,

Se supunea întru toate
După voinţa-mi pâşea...".

Pann ne dă, indirect, un portret al femeii bune din punctul lui de vedere: *iconoamă*, cuminte, supusă, muncitoare, nu iese din cuvântul bărbatului, îl cată „la boale", nu ţine „sicret" în sine... Misoginul Pann este, în fine, mulţumit:

„Căci dragostea unde este
Şi unde se înţeleg
Unindu-se cu aceste
Doi se fac un trup întreg"...

Adiata prevede, cum se ştie, călugărirea Catincăi, într-o mănăstire din apropierea Viforiţei, acolo unde poetul vrea să-i fie îngropat trupul. Cumintea, iconoama, supusa Catinca a luat moştenirea lăsată de soţ, dar nu s-a retras la mănăstire. N-au avut nici un efect jurămintele, blestemele din *adiată*. Bietul Anton Pann a mai păţit-o o dată.

A doua direcţie a poeziei merge spre *Cântecul de lume* pe care, esteticeşte, îl întemeiază. Speţă deformată de *canso* în medii periferice orăşeneşti: cântec de petrecere şi de iubire petrarchistă din care sensul idealităţii a dispărut. Multe dintre aceste cântece sunt, la origine, producţii culte trecute printr-un proces rapid de folclorizare (în mediul periferiei urbane). Publicându-le în *Poezii deosebite* (1831) şi *Spitalul amorului* (1850), Pann le-a fixat formula şi le-a reintrodus în literatură. Ele vor circula şi vor influenţa, de aici înainte, poezia română, purtând marca stilului său: spectaculos muntenesc, cârtitor ironic, colorat...

25. Îndepărtându-ne puţin pe tema erosului, să observăm că Pann precede poezia, indiferent de subiectul ei, de o extraordinară literatură de programe. Prefeţele, explicaţiile, dedicaţiile se ţin lanţ: nici o broşură nu apare fără un *cuvânt către cititor* sau o dedicaţie lungă şi o curtenitoare către un protector. Ia naştere, astfel, o *paraliteratură* ce stă în anticamera literaturii sale şi încearcă s-o justifice. Retorica ei este apropiată de retorica amoroasă: acelaşi gen de curtoazie, aceeaşi vervă ironică, aceeaşi acrobaţie între laudă şi contestaţie, acelaşi spirit moralist tăios şi perfid. *Hristoitia* începe cu o dedicaţie-scuză:

„Cela ce găseşte vină
S-o vrea s-o facă mai bine

Nu stau cu el în pricină
Slobod este de la mine",

urmată de *un cuvânt către cititori* şi de o *prefaţă*. Tema primului este umilinţa, mai exact: afectarea unei modestii fals umilitoare. El, Pann, s-a străduit *să prefacă* într-un stil frumos cartea ce vine din limba lătinească, dar este sigur că stilul său nu va mulţumi pe toţi, căci:

„Căci ştiu că nu-i om să facă
Vrun lucru la toţi să placă.
Fiecăruia îi place
Aceea ce însuşi face
Cusurul altui zăreşte,
Îl judecă,-l preţuieşte,
Iar d-al său să poticneşte...".

Morala sare, vasăzică, în ajutorul prefăcătorului: nu există critic totalmente drept, oricine judecă aspru pe alţii şi este îngăduitor cu sine! Aşadar, orice cârtire este suspectă, orice reproş trebuie întâmpinat cu scepticism. Pann se apără de posibilele contestaţii trecând chestiunea estetică pe plan moral, acolo unde se simte tare. Slăbiciunile omeneşti explică totul, inclusiv imperfecţiunile creaţiei literare. Odată fixat principiul unei critici fatal subiective, poetul devine generos: acordă toate libertăţile. Să judece, dar, în voie oricine doreşte el, autorul nu se va supăra! Asta este estetica. Urmează în *Prefaţă* partea morală propriu-zisă. Ea cuprinde un elogiu înflăcărat al *sufletului* pentru a ajunge acolo unde trebuie: folosul cărţii. Pann face, cu alte cuvinte, reclamă cărţilor sale vorbind mereu de educarea sufletului prin lectură. El vrea să întemeieze, cum am spus, o morală întemeind o literatură. Cartea nu e operă gratuită, cartea este un îndreptar şi cine vrea să se instruiască, să-şi împodobească sufletul, să citească. Pentru a citi, trebuie să cumpere însă cărţi. Cu subtilitate, tipograful ajunge invariabil la acest aspect comercial. Pentru publicitate, el foloseşte de regulă două teme: sublinierea efortului său şi flatarea cititorului necunoscut. Poetul preface, traduce, compune, pricinuindu-şi, astfel, „zăticnire de alte lucruri mai folositoare" (*Prefaţa* la *Poezii deosebite*, 1831). Sunt alte treburi mai folositoare, vasăzică, decât poezia! Pann se sacrifică totuşi pentru a mulţumi pe prietenii săi insistenţi şi pentru a fi folositor cititorilor. *Hristoitia* din care am citat înainte versurile justificative se adresează la

sfârşit *Preacinstiţilor ajutători şi prenumăranţi*, oameni, cum zice Pann, cu parale şi cu sfanţi, faţă de care se scuză pentru întârziere:

„Câţi sunteţi prenumăranţi
Cu parale şi cu sfanţi,
De orce rang mari şi mici,
În rând câţi v-aflaţi aici,
De la toţi pardon îmi cer
Cu rugăciuni pân' la cer,
Că atât v-am zăbovit
Din cât m-am făgăduit:
Să vede că Dumnezeu
N-a vrut atunci când vream eu,
Ci acum a ajutat
Sfârşitul de ş-a luat;
Iată dar o priimiţi,
Şi sănătoşi o citiţi".

Noul Erotocrit se deschide cu o dedicaţie către Marele medelnicer Alecu Bojoreanu. E lăudată, aici, virtutea română a medelnicerului care întinde galant mâna tipografului. Introducerea ce urmează rezumă conţinutul istoriei mitice a *Erotocritului*, insistând asupra folosului ei moral. La *Adaosuri* se adresează din nou cititorilor scuzându-se de greşelile de stil. Scuza trimite la cauze intime: „nu mi-am văzut sănătatea (din pricina a multor întâmplări nenorocite...)"... Trecem peste alte dedicaţii, scrisori justificatoare, răspunsuri, unele scrise cu haz, altele într-un stil comercial neutru. În procuvântarea la *Sfânta Evanghelie* (1840) tonul devine mai radical. Concurenţa este mare, tipograful trece la represalii: „Primiţi-o, vă rog – zice el despre cartea nouă –, şi lepădaţi hârţoagele cele prescrise de la unii-alţii, fiind cu totul pocite şi foarte departe de înţeles...".

Altă dată face elogiul *melosului stihiraric* şi dă sfaturi pentru buna educare a glasului: „Ascultaţi cu băgare de seamă toate lucrările, ca să le deprindeţi şi cu ifosul lor, adică: liniştit, cucernic, mângâios şi dulce, uşor suind şi uşor pogorând, neabătându-vă în niscai adaosuri şi afărături schimonosite, care sunt urâte lui Dumnezeu şi oamenilor"...

Prenumeraţia pentru o broşură pe hârtie ordinară este, aflăm într-un loc, de un sfanţ, pe hârtie bună de Olanda preţul este de un sfanţ şi jumătate. Anton Pann admite şi plata în rate şi face preciziuni privitoare

la trimiterea sfanţilor. Ploieştenii, cinstiţi negustori, citesc mai mult, fiind mai evlavioşi decât alţii. Pann îi laudă într-o abilă *înştiinţare*:

„Ploieştenii, cum se vede, sunt mai mult evlavioşi,
Prin urmare ş-în Scriptură sunt mai tare credincioşi,
Că cu-nflăcărată râvnă spre cele dumnezeieşti,
Cu asupră s-arătară doritori cărţii aceşti;
Negustorii mai cu seamă toţi sărind s-au abonat
Ş-au rămas numai aceia carii (poate) n-au aflat;".

Cu aceeaşi precizie dă indicaţii de ordin estetic. Muzica este „totodată cu firea vieţuitoarelor"; „este însuşi glasul şi cuvântul care l-a insuflat Dumnezeu în om". *Melodia glăsuită* nu este decât „plâns – cuvântare, cu care îşi descrie cinevaşi patimile sufleteşti şi trupeşti"... Astfel stând lucrurile, muzica începe de la Adam, şi anume după izgonirea lui din rai: „carele după greşala sa (...) a avut destulă materie de plânso-cuvântare"... Pann pune muzica în rândul meşteşugurilor fundamentale, rolul ei fiind să împodobească şi să înfrumuseţeze vârsta, viaţa şi fapta. Cu „mica (lui) putere" a adunat, dar, de la alţii aceste *irmoase* şi le prezintă, acum, bunilor creştini. Iată în ce stil patetic apără Pann cauza muzicii plânso-cuvântătoare: „întăriţi-vă întru nestrămutatele definiţii ale muzicii, arătaţi-vă fii adevăraţi ai patrii şi lucraţi cele spre folosul neamului, ca nu numai în cele politiceşti să înflorim, ci şi în cele bisericeşti să înaintăm, ca să ne putem lăuda întru toate"... (*Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatica melodică*).

Pann mai are o teorie privitoare la creaţie: nedesăvârşirea începutului... Înţelepciunea lumii stă mărturie: „Ştiut este că tot începutul nu este desăvârşit: toate lucrurile de la începutul lumii astfel au mers şi astfel o să meargă, unii adică începându-le, alţii mai îndreptându-le, şi alţii desăvârşindu-le...".

Dar el, Anton Pann, preaplecata slugă, în ce categorie intră? Negreşit în a doua cu tendinţă spre a treia. El *prelucrează*, *preface* şi tinde să *desăvârşească* lucrurile începute de alţii. Este simptomatic faptul că Pann nu se plânge de puţinătatea, imperfecţia instrumentelor de expresie. El are deprindere (ştiinţă) asupra poeziei şi muzicii, cunoaşte meşteşugul de a *tălmăci* şi *desplici* frazurile, cum şi zice: „Eu iarăşi având deprindere asupra poeziei mă apucasem să o regulez şi mai înainte de aceştia"... (*Epitaful sau slujba înmormântării domnului nostru Iisus Hristos*..., 1846). Vasăzică: începutul nu este niciodată desăvârşit,

dar lucrurile pot fi desăvârşite prin *ştiinţă* şi *osteneală*. Pann le are pe amândouă. Nu mai conteneşte cu *ostenelile*, *muncile* lui... Erau atâtea fapte folositoare de făcut, însă el, tipograful, poetul, specialistul în cântările liturgice s-a apucat de versuri, de prelucrări muzicale şi cărţi de învăţătură: „cu destule osteneli, cu pierdere de odihnă şi de somn s-au tradus şi s-au întocmit în româneşte spre folosu-vă"... (*Irmologhiu*, 1846).

Există, în aceste rânduri şi în altele, suficiente elemente ce ne pot da o idee despre modul în care gândeşte Pann creaţia. Ea este, întâi, opera muncii. Ca să iasă ceva folositor, trebuie să osteneşti, să *zăticneşti* alte plăceri, să inventezi sau să iei ceea ce a fost deja început şi să desăvârşeşti. Asta înseamnă, încă o dată, ştiinţă multă şi osteneală şi mai multă. Într-o epocă în care poezia este o îndeletnicire de duminică, o toană de oameni bogaţi, Pann scrie mereu şi trăieşte din ceea ce scrie. Este un meşteşugar care îşi gospodăreşte cu chibzuinţă atelierul: are abonaţi, luptă să-i păstreze şi să câştige alţii, face curte celor cu sfanţi, dedică volumele unor protectori influenţi etc. Scrie, negreşit, din plăcere, dar scrie şi ca să trăiască: „încet-încet, învăţându-mă singur, una ca să-mi treacă de urât şi al doilea socotind ca să trăiesc" (*Prefaţă* la *Fabule şi istorioare*, 1841).

Pentru Anton Pann, poezia înseamnă, aşadar, două lucruri: o petrecere (o *pe-trecere*, o trecere de timp şi o *petrecere*, adică o trecere plăcută) şi un mijloc, ca oricare altul, de a trăi. Unii sunt bogasieri, cămăraşi, covaci, el, Pann, a ales să fie *compuitor* şi poet. N-a avut dascăl, ceea ce nu înseamnă că n-are modele. Nu e un meşteşugar fără cusur, dar este unul, îşi asigură el cumpărătorii, dornic de desăvârşire. Defăimătorii pot zice orice, Pann tipograful va persevera pentru că umblă pe căile virtuţii şi ale folosului. Este o fină diplomaţie în rândurile de mai jos:

„Într-aceste cărţi, domnilor, puteţi găsi destule cusururi, căci, după cum am zis, dascăl mi-am fost singur, pentru care nu mă sfiiesc de dumneavoastră, carii cunoaşteţi şi ştiţi poezie ce va să zică, ştiind că cei înţelepţi niciodată nu defaimă, că mă tem de aceia ce măsoară rândurile cu compasul sau cu beţişorul şi zic că un rând este mai larg decât altul, că asemenea oameni nu sunt niciodată iertători: împutez, defaimă cum le vin la gură. Cu toate aceste, eu tot nu mă opresc a tipări şi a nu le da în critică şi altele, pentru că m-am obcinuit a nu şedea fără lucru, ci scriind câte ceva, mi se pare că-mi petrec vremea foarte dulce. Şi pentru ca să fac şi dumneavoastră asemenea petrecere cu critica lucrului meu, cu toată dragostea, vi-l pui înainte, şi citiţi sănătoşi".

Reţinem două propoziţii care spun ceva despre *scriitorul Pann*: „scriind câte ceva, mi se pare că-mi petrec vremea foarte dulce" şi: „m-am obicinuit a nu şedea fără lucru"... Ordinea propoziţiilor în text este alta: întâi, *obişnuinţa de a munci*, apoi *petrecerea dulce*. Există şi un al treilea element: folosul, conştiinţa că ceea ce faci este necesar. Prin aceasta, Pann se identifică parţial cu mentalitatea epocii: o *epocă întemeietoare*. Spre deosebire de Conachi, de pildă, indiferent la reputaţia lui literară, Pann este foarte atent la efectele acţiunii sale. Om sărac, poezia este o sursă de viaţă pentru el. Trebuie, de aceea, să fie un bun meşteşugar, ceea ce vrea să zică: şi un bun gestionar. N-are o mare cultură, dar cunoaşte bine cultura populară şi are un dar extraordinar de a adapta, prelucra orice. Scrie mereu, din plăcere. Scrie, mai ales, din necesitate. Câtă deosebire, la acest capitol, între psihologia lui Alecsandri care aşteaptă vremea rea ca să se închidă în cabinetul de lucru şi psihologia de meseriaş a lui Pann, hărţuit de nevoile micii lui întreprinderi!

Într-o altă procuvântare (aceea la *Heruvico-Chinonicar*, 1874), Anton Pann pune şi problema stilului. În maniera pe care o ştim: diplomaţie comercială, reflecţie morală, intimidare a spiritului cârtitor etc. Principiul lui Pann este următorul: dacă poţi face mai bine, fă!, dacă nu: „te sfătuiesc, frăţioare, că e mai bine să taci!". Asta înseamnă a băga criticii pumnul în gură. Învăluirea lui Pann este însă şi mai subtilă: el atinge întâi coarda naţională. Citatul cuvânt *Către cântători* începe astfel:

> „Cântă, măi frate române, pe graiul şi limba ta,
> Şi lasă cele streine ei de a şi le cânta.
> .....
> Cinsteşte ca fieşcare limba şi neamu-ţi mai mult...",

pentru ca, numaidecât, gândul să alunece spre latura comercială a lucrurilor. Dialectica lui Pann este, în rezumat, aceasta: mai demult, când nu existau traduceri, aveai dreptate, frate, „să te poceşti" cu pronunţia străină; acum însă, când traducerile există, îmbrăţişează degrabă operele scrise „pe limba tatii ş-a mamii, pe care o şi vorbeşti"! Abilă demonstraţie! Întâi flatarea sentimentului naţional, apoi subtila reclamă a cărţii. Urmează faza a treia: *preîntâmpinarea* (intimidarea) criticii şi, în fine, faza a patra: aceea ce cuprinde consideraţii despre stil. Pann e, cu toată inima, pentru *stilul luminat şi firesc*. Acela pe care trebuie să-l priceapă toţi. *Scrisul gorgonat îi* pare o erezie:

„Multor, am băgat de seamă, cântarea când o privesc
Şi o văd îngorgonată le place de-nnebunesc,
Neştiind că meşteşugul nu stă-n *scrisul gorgonat,*
Ci în buna potrivire şi în *stilul luminat*.
Eu dar de multe gorgoane am fugit cât am putut,
Şi am urmat cuviinţei, peste reguli n-am trecut.
Am tâlmăcit, însă astfel, nu luând toate de rând,
Cât să nu scaz un oligon, precum văz alţii făcând,
Ci am căutat la tonul zicerilor româneşti
Ş-am potrivit glăsuirea ca-n vorbirile fireşti.
Căci în alt chip de a face ar fi cu totul prostesc
Şi aproape de nimica, ca lucru copilăresc.
Aş mai zice, dar de surdă o să-mi pierz scumpul meu ceas;
Îmi prerup aici cuvântul şi în voie-vă vă las,
Că celui ce înţelege, ţânţaru-i e trâmbiţar,
Iar celui ce nu-nţelege, toate, surle-s în zadar".

Pann ironizează, întâi, pe esteţi sau, mă rog, pe snobii care admiră până la nebunie *scrisul îngorgonat*. Meşteşugul adevărat se cunoaşte, însă, după „buna potrivire" şi „stilul luminat". Buna potrivire pare o anticipare a clarităţii, geometriei argheziene. Pann mai introduce două principii: *cuviinţa* şi *regula* (retorica). Scrisul trebuie, dar, să urmeze buna-cuviinţă, adică firescul, bunul-simţ şi, neapărat, sistemul de reguli (retorice). *Cuviinţa* a luat-o de la proverbele româneşti, ca şi tonul (stilul) expresiei. El face şi o mică teorie asupra tâlmăcirii, justificând *prelucrarea*. Dar să rămânem la nemulţumirea faţă de *scrisul gorgonat* şi la obedienţa poetului faţă de reguli. Termenul de *gorgon* vine din muzica psaltică şi înseamnă scurtarea la jumătate a duratei unei note*. În pasajul citat înainte termenul pare a avea un sens figurat. Îl apropiem de sensul altui cuvânt întâlnit la Pann: *calofonic*. În orice caz, *scrisul gorgonat*, *calofonic* nu e pe gustul poetului. El vrea *glăsuire*, *scris* „ca-n vorbirile fireşti", în sensul cuviinţei şi al retoricii. *Cuviinţa* şi *retorica* sunt două noţiuni care nu merg totdeauna împreună, cel puţin în epoca în care scrie Anton Pann. Când retorica e prea complicată, cuviinţa aţipeşte. Şi, văzând poezia oamenilor învăţaţi de la 1830, constatăm că *firescul* (cuviinţa) nu-i încă un principiu omologat. În acţiunea lui de a populariza literatura, Pann merge însă în sensul stilului

* Vezi glosarul ediţiei citate.

normal. Chestiunea rămâne încă deschisă în literatura română din moment ce, la 1872, Maiorescu introduce în estetica lui criteriul normalităţii.

Problema are şi un aspect sociologic. Cui se adresează Anton Pann? Fără îndoială: clasei mijlocii şi chiar clasei de jos, abia ştiutoare de carte. Scrisul se adaptează acestei necesităţi. Este, negreşit, şi un principiu teoretic, dar este şi nevoia de a veni în întâmpinarea unor iubitori de cântări care nu prea ştiu multă carte. „Totdeauna gata spre servire", cum iscăleşte ceremonios (o ceremonie a umilinţei) într-un rând, Pann pune poezia în categoria lucrurilor utile şi încearcă să împace profitul material cu estetica, firescul cu retorica, cuviinţa cu subtilitatea gândului.

Estetică elementară, dar solidă. Pann scrie mult şi uşor despre orice. Nu cunoaşte obstacole, n-are mari griji din pricina literaturii. Orice poate fi versificat, chiar şi o foaie de înştiinţare către abonaţi. Multe scrieri sunt, în fapt, cronici ritmate, ca aceste precuvântări în care autorul îmbrobodeşte cititorii cu justificările şi sfaturile lui. Poezia propriu-zisă are o epică, un scenariu ce poate fi reconstituit. Grija lui Pann este să strecoare bine printre rânduri morala fabulei, când n-o exprimă, direct, în finalul poemului. El este, să nu uităm nici o clipă, un *dascăl*, un *povăţuitor*, un creator, în fine, popular (sau, mai degrabă, popularizant!) pentru care petrecerea prin scris nu trebuie să fie niciodată gratuită. Nici din punct de vedere moral, nici altfel. Scrisul este, horribile dictu, o îndeletnicire care aduce sfanţi! Această mentalitate balzaciană, nouă în cultura română, se ascunde la Anton Pann în dosul teoriei juste, în esenţă, despre necesitatea educaţiei morale şi estetice a publicului!

Poet de factură moralistă, Pann n-are propriu-zis preferinţă pentru latura senzorială a lucrurilor. Proverbele pe care le foloseşte cu abilitate în poem sunt golite de materie. Fabulele lui Pann nu lasă să se întrevadă un peisaj liric specific, o preferinţă pentru o categorie de elemente, un mod de apropiere faţă de obiectul liric. Grija (şi plăcerea) lui este să creeze un spectacol verbal în jurul unei teme morale. Aici, da, puterea de invenţie e mare şi originală. Pann se bizuie, în esenţă, pe ştiinţa lui de a personifica. Poemul *Despre beţie, iarăşi*, din ciclul *Povestea Vorbei*, cuprinde o galerie de caractere din lumea legumelor şi fructelor. Migdalul e *tainic*, strugurele este *zavistnic*, intrigant, delator, arţăgos, varza este *îngâmfată*, gutuia e *nobilă* etc. Există şi o ierarhie socială. Prazul este *mojic*, aparţine, adică, unei categorii inferioare, este înfumurat şi umblă cu „obrazul tras". Urzica este şi mai năpăstuită: mereu necăjită şi contestatoare (*zbârlită*). Poemul adună într-o ingenioasă fabulă un

număr mare de specii: *Gutuia*, *Chitra*, *Lămâia*, *Cireaşa*, *Vişina*, *Zarzăra*, *Părul*, *Mărul*, *Coarna*, *Pruna*, *Migdalul*, *Usturoiul*, *Strugurele*, *Piperul*, *Ienibaharul*, *Chimenul*, *Molotrul*, *Cimbrul*, *Mararul*, *Capera*, *Maslina*, *Ciuperca*, *Mânăterca*, *Mazărea*, *Năutul*, cuvioasa *Linte*, postnica *Fasole*, *Castravetele*, *Agreşele*, surorile *Coacăzele*, ghebosul *Roşcov*, *Smochina*, *Curmaua*, *Castana*, *Stafida*, *Ceapa* cu douăsprezece haine de dimie, *Ridichile*, unchiul *Nap*, mătuşa *Sfecla*, nepoţii *Morcovi* şi *Pătrunjei*, vărul *Cartof*, *Loboda*, *Ştirul*, *Dovleacul*, *Salata*, *Mărula*, *Piersica*, *Pepinile*, *Urzica*, şi, cu toate acestea, impresia este de abstracţiune, pentru că simţul liric este covârşit de simţul moral. Lipseşte implicarea în materie, lipseşte acea spaimă obscură faţă de anumite elemente şi sentimentul de plenitudine şi siguranţă faţă de altele. Pentru Pann toate obiectele sunt la fel. Numai virtutea sau viciul (prin omologare cu natură umană) le-ar putea diferenţia. Unde reuşeşte el este în portretul moral. Iată pe acela al femeii senile şi rele:

„O văduvă-n vârstă, bătrână, zbârcită,
Cu doi dinţi în gură, barba ascuţită,
Nas cât pătlăgeaua, la vorbă-nţepată,
Cu ochii ceacâră, gura lăbărţată,
Fruntea-i cucuiată, faţa mohorâtă,
Peste tot negoasă şi posomorâtă,
Umbla-ntunecată şi tot înnorată,
Nu o vedea nimeni să râză vrodată,
N-o puteai cunoaşte când e mulţămită,
Că ea-n toată vremea era necăjită".

Încerc să desprind din aceste istorii colorate un demers liric, o strategie faţă de obiect. Maliţia indică o înstrăinare, umorul o conciliere, abundenţa şi isteaţa facilitate a versificatorului arată un spirit poetic fără complexe. Toate poemele lasă să se vadă plăcerea lui Pann de a petrece cu vorbe, proverbe, zicători, apoftegme... Un vers din *O şezătoare la ţară*: „Ca să pritocesc în minte mii de spuneri de folos"... spune ceva despre un spirit care se simte bine în lumea vorbelor de preţ. Adevărul este că tema, de regulă, morală, este pur şi simplu copleşită, năucită de aceste propoziţii gata făcute. Pann practică fără să ştie *colajul*. Rupe des istoria (demonstraţia) pentru a introduce un şir de fraze tocite şi *pritocite*. Discursul liric este în totalitate un discurs moral.

Mai este un Pann, cel din *Poezii deosebite*: un Pann trubadur balcanic, petrecăreţ, suspinător, curtenitor, mincinos. Retorica lui foloseşte, aici, strategia retoricii amoroase, înviorată din când în când de o fină ironie şi de vorbe mai crude: „d-ale nodoroase, ca nişte ciomege"... Aici *pritocirea* (care este o figură a sensibilităţii morale) lasă loc *cântecului*: o figură a abandonării în suspin, a petrecerii în suferinţă.

26. A venit vorba de mai multe ori până acum de *retorica amoroasă*. În ce constă ea? Denis de Rougemont foloseşte formula de „rhétorique courtoise": retorică exaltantă şi fervent, continuarea unui mai vechi misticism al sentimentului. Unii au stabilit o filiaţie cu spiritualitatea arabă, alţii caută legăturile acestei retorici cu misticismul creştin. Retorica noastră curtenitoare este pur profană. N-am observat un poem în care *ibovnica slăvită* să fie confundată cu Fecioara. Că există o tendinţă de idealizare a femeii nu mai încape discuţie, însă nota spirituală nu pătrunde în această adoraţie. Cultul priveşte *nurul* şi, din când în când, *duhul* femeii. Însă duhul este o însuşire care nu invită la asceză. Este doar o formă de seducţie a feminităţii.

Sunt unele caracteristici ale eroticii trubadureşti care apar şi la Conachi, Văcăreşti şi la poeţii veniţi după ei. *Părul* blond şi *pielea* albă ale femeii sunt trăsături clasice. Rassa dintr-un *sirventés* de Bertrand de Bon este o doamnă proaspătă şi fină, graţioasă şi veselă, foarte tânără; părul ei este blond, corpul alb, cotul este suplu, pieptul puternic şi coapsele au supleţea unui iepure. Moralmente, Rassa este deasupra celorlalte femei. În culori mai leneşe, acesta este şi portretul ibovnicii lui Ienăchiţă şi a lui Conachi. În genere, obiectul erotic este, de la trubaduri încoace, „au-dessus de toute pensée", el produce „si gentiment du mal, sans éveiller mon ressentiment", ceea ce în limbajul poeţilor români de la 1800-1830 se traduce prin „rabdă inimă şi taci". Adoraţia nu ţine seama, s-a văzut, de timp şi spaţiu. Conachi suspină noaptea şi ziua, iarna şi primăvara. Perseverenţa şi răbdarea îl recomandă pentru categoria, restrânsă, a *adevăraţilor amanţi*, aşa cum o descrie în secolul al XII-lea Bernard Marti: nu este un adevărat amant cel care dispreţuieşte anumite luni ale anului, căci ianuarie nu valorează mai puţin decât aprilie sau mai, luni dulci şi înverzite: „L'amour vaut en effet en toute saison...".

Primii noştri poeţi nu fac însă deosebirea între *fin'amor* şi *fals'amor*. Ei confundă planurile şi amestecă noţiunile. Amorul rafinat urmează un

cod foarte precis, acela pe care îl putem citi, de pildă, într-un poem didactic-erotic, *Flamenca* (sec. al XIII-lea). Femeia lasă ochii în jos şi, când îi ridică, privirea transmite durerea dulce a inimii ; când îndrăgostiţii se privesc ochi în ochi ca doi oameni egali simt o mare bucurie în inimă, o bucurie nutritivă şi compensatoare ; sărutul trebuie să fie delectabil şi, în genere, Raţiunea învaţă pe îndrăgostiţi că sărutul este „adevăratul semn al Bucuriei pe care Amorul perfect îl exprimă prin ochi"...

Privirea este, deci, elementul fundamental în acest sistem de semne. Prin ochi trece *influxul* subtil care pleacă din inima subiectului spre inima obiectului erotic sau invers. În poemul citat ochii sunt numiţi „la porte claire, pure et lumineuse"...

În *fin'amor* trebuie să eviţi viciile, să iubeşti sincer, să-ţi serveşti cu nobleţe Stăpâna, să fii discret, să nu cleveteşti, să ceri iertare şi să fii recunoscător faţă de binele şi răul pe care ţi-l aduce iubirea. Pèire de Monlasur recomandă umilinţa cea mai mare : „L'amant véritable doit donc s'humilier, implorer et supplier le bon secours de sa dame, être humble, soumis, et lui obéir entièrement, consentant à mourir plutôt que de contrevenir à ses commandements...".

Dăm foaia şi vedem că la 1820 protocolul nu s-a schimbat prea mult : *închinăciunea*, *umilinţa*, *jertfirea*, discreţia intră în eticheta ibovnicului serios. A apărut totuşi ceva nou : *limbul de foc*, anticamera torturii, complicatul laborator al suferinţei. Odată cu această voluptate a durerii intră, în poezie, şi o fină prefăcătorie. O prefăcătorie şi o reţea de figuri ale *petrecerii în chinuri şi suspinuri*.

Mai este ceva : neparticipând la cruciade, turniruri, nefiind în genere, oameni de arme, îndrăgostiţii moldo-valahi trebuie să facă dovada bărbăţiei şi devotamentului lor în chip mai puţin spectaculos : prin chinuri fiziologice, umilinţe morale şi *fuga în pustie*. *Pustia* este o noţiune relativă. Unde să găsească îndrăgostitul român un *deşert* pentru a-şi îngropa mâhnirea ? *Pustia* este, în realitate, un loc ferit, un colţ mai sălbatic de natură ce se dovedeşte, în cele din urmă, plăcut. Exilul poetului nu este prea departe de iatac. Fapta eroică se consumă pe acest plan mai modest. Însă cu cât decorul este mai sărac, cu atât pasiunea găseşte forme mai convingătoare în chinul, umilinţa şi izolarea ei de lume... Apare, astfel, în poezie o veritabilă *mitologie a plânsului, suspinului, a lacrimilor şi a privegherii* (insomniei).

Trecând de la acest ritual erotic la retorica propriu-zisă, constatăm că faptele sunt, aici, mai tulburi. Formele de adresare se păstrează, însă

este greu, dacă nu imposibil, să descoperi la Conachi sau la Alecu Văcărescu un pur *salut d'amour*, un *partimen*, *o pastourelle*, un *planh* sau un *sirventés*. Toate acestea s-au degradat, amestecat, metamorfozat în poezia europeană. Poemul scris de Conachi la moartea tatălui ar putea fi apropiat de formula *planh*-ului. Versurile scrise după moartea Zulniei au ceva din lamentaţiile unui Bertrand de Born şi, în genere, arată oarecare afinitate cu baladele funebre din Evul Mediu : exprimarea zgomotoasă a durerii, elogiul celui decedat, intervenţia pe lângă Dumnezeu în favoarea dispărutului... Conachi ţine *planh*-ul său la primele două niveluri. Misticismul e redus, credinţa că poate îndrepta ceva dincolo de mormânt e aproape nulă.

Dăm şi de urmele contestaţiei (*sirventés*) în cutare poem de Matei Milu, Stamati, Asachi şi, mai ales, în poemele ironice, şi târgoveţe ale lui Anton Pann. Printre trubaduri era celebru Macabru pentru *canso*-urile sale sarcastice împotriva femeilor. Un discipol al lui Betrand de Born, Pèire de Bossinhac din Dordogne, scrie un veritabil pamflet contra femeilor pe care le acuză de lipsă de loialitate, de inimă, de nobleţe. Satira misogină apare şi la Pann, şi la alţii, îngrijoraţi de istericalele femeii *modiste*. Unii trubaduri fac deosebirea între *femna* (noţiune peiorativă) şi *dòmna*, aceea care uneşte „joie et plaisir avec corps gracieux et parfait"... Stamati, Pann şi alţi misogini simplifică lucrurile concentrând indignarea lor asupra *nevestei rele* : femeia matură care se îndepărtează de tradiţie şi de religia familiei. Ei mută accentul de pe planul erosului pe acela al moralei.

Retorica amoroasă întâmpină la poeţii români dificultăţi şi de alt ordin. Retorica trebuie, întâi, inventată : asta înseamnă a adapta modele accesibile, a inventa un limbaj în interiorul unei limbi nefixate însă. Iată de ce am început acest studiu cu o temă care nu ţine propriu-zis de erotică : naşterea poeziei. Ienăchiţă, Ioan Cantacuzino, Heliade, Grigore Alexandrescu, toţi au sentimentul că „limba noastră (e) prea puţină". Firea *cuvântă*, dar lipseşte limba care să *exprime* :

„Limba noastră prea puţină –
Nu-i a nimănui proastă vină
Căci învaţă rău cuvântul
În pârlejul ce dă gândul.
Mai cu vreme şi cine ştie,
Prisosire poate să vie.

Că scriitorii împodobesc
Limba, patria-şi slăvesc.
Fie, aceasta acuş, cercare,
Mustră altor spre-ndemnare"

(Ioan Cantacuzino, 1757-1828).

Pârlejul constituie, pentru epoca pe care o studiem, erosul. El provoacă spiritul să descopere gramatica şi retorica, să creeze un limbaj şi, încă o dată, să întemeieze poezia. Mai citez o dată pe Denis de Rougemont: „iubirea fiind iniţiatorul a tot ceea ce există, se va numi neant absenţa iubirii...". Aşadar: nici fiinţa, nici nefiinţa (neantul), nici opera nu sunt posibile fără iubire. Pentru noi, opera înseamnă poezia. Apariţia ei, sub forme culte, este explicată în bună parte de revelaţia fiinţei şi a erosului. Pentru *a scrie* (mai citez o dată pe Barthes) trebuie „cauţiunea unei iubiri inspirate, asentimentul unui iubit ale cărui răspunsuri marchează progresul raţionamentului". Pentru Ienăchiţă, Alecu Văcărescu, Conachi *cauţiunea* ibovnicii marchează apariţia (*scrierea*) poeziei...

Într-un Ev Mediu întârziat şi confuz, omul începe să aibă sentimentul individualităţii sale. Conachi traduce din iluministul Al. Pope, *An Essay on Man*, sub titlul: „Prinţipurile Moralului sau cercarea de voroavă asupra omului". El exprimă prin intermediul acestui model sentimentul vastităţii universului, a facerii şi desfacerii lumilor. Unele formule sunt, în limba puţină a lui Conachi, memorabile: „rânduiala crugurilor călătoare", „ori ceriurile în clătire şi gata să se desfunde,/ ori frageda trestioară după vânturi cum să pleacă,/ ori lumile totodată în noian să se prefacă" etc. Omul este „craiul lumii" şi, chiar dacă orgoliul îl poate pierde, omul are revelaţia condiţiei sale. Erosul, când apare, i-o adânceşte. Ceva măreţ şi puternic se naşte în el. O dorinţă presantă de a *cuvânta* în scris ceea ce firea cuvântă în profunzimile sale etc.

Însă *a cuvânta* impune, încă o dată, o ştiinţă, un limbaj. Nu este îndeajuns „îndemnul la stihurghie" (Ioan Cantacuzino), trebuie şi cunoaşterea meşteşugului stihurilor (retorica), după cum trebuie o gramatică românească, necesară pentru a pune ordine într-o limbă anarhizantă. Retorica amoroasă este o parte a acestei retorici generale care încearcă să se constituie, în literatura română, timp de aproape un secol.

Încă o dată, prin ce se manifestă ea? Printr-o mare libertate şi printr-un mare devotament. Libertate faţă de speciile poetice constituite, devotament faţă de obiectul discursului erotic. Poezia erotică românească ţine prea puţin seama de frontierele dintre genuri şi specii, fiind de la început sincretică. Jeluirea lui Conachi acoperă totul. Nici temele nu sunt, de regulă, pure. De la erotică se trece uşor la filozofie şi politică. Discursul erotic deviază cu regularitate într-un discurs moral. Conachi, Nicolae Văcărescu, Heliade, Grigore Alexandrescu întrerup poemul şi fac dizeraţii asupra moravurilor lumii. Pentru că poetul din această epocă are conştiinţa că trebuie să întemeieze nu numai literatura, trebuie să întemeieze *o fiinţă* şi o *societate românească*. Au întemeiat, în mod sigur, o poezie care în galanteria ei desuetă exprimă ceva din neliniştile omului care începe să se descopere pe sine. Preţuirea şi devotamentul faţă de femeie sunt semne ale timpului nou. Organizarea vieţii interioare în jurul *slăvitei ibovnice* este o dovadă de socializare a instinctelor.

În ordine retorică, discursul erotic se caracterizează printr-un mare devotament faţă de obiectul erotic. „Discursul îndrăgostit – zice Barthes – este în mod obişnuit o anvelopă linsă care se lipeşte pe Imagine, o mănuşă moale şi tandră în jurul fiinţei iubite. Este un discurs pios, cucernic". Un discurs, totuşi, fragil, o devoţiune ce se destramă când Imaginea se alterează. Poetul român se refugiază, atunci, în morală şi într-o filozofie a resemnării. Se boceşte, de regulă, dându-se de ceasul morţii, cerând milostivire...

Pentru a exprima toate acestea, el are la îndemână (îşi creează) câteva mijloace de expresie, suficiente, totuşi, pentru a exprima o anumită profunzime şi complexitate a sentimentului. Paul Zarifopol crede că toată poezia din epocă este de o „statornică fadoare". O numeşte „poezia tabietlie" şi-o pune sub semnul unui deplorabil *didactism*. Didactică, în mod sigur, este, ca orice poezie de început. *Tabietlie* poate, însă *fadă şi degradată* nu (nu, în orice caz, pe de-a-ntregul), pentru că ea sugerează o anumită complexitate a gândirii şi are un rafinament ce n-a pierit cu totul. G. Călinescu are dreptate să spună că, înaintea lui Eminescu, adevăratul poet erotic român este Conachi. Misogismul lui Pann îi pare vulgar. Nu are, totuşi, dreptate, pentru că misoginia este o formă de filozofie a erosului şi nu indică, în chip necesar, o lipsă de profunzime a spiritului. Pann, Heliade, Conachi însuşi sunt, pe rând, pasionaţi şi sceptici, bârfitori şi cucernici faţă de femeie. Cei dintâi au cultul familiei, al treilea celebrează iubirea eternă. Asta dovedeşte o mişcare a spiritului faţă de obiectul erotic, o neliniştе care sileşte poezia să se deschidă şi să îmbrăţişeze forme noi de sensibilitate. *Arta de a iubi* a creat, dar, o *artă de a scrie*.

Postfaţă

Dimineaţa poeţilor la ora exegezei moderne

Distanţa dintre obiect şi mijloace conferă acestei cărţi de critică un caracter aproape senzaţional. *Obiectul* aparţine tradiţiei, a scos, se poate spune, din manualele şcolare *mijloacele*, în schimb, sunt moderne, de ultimă oră. Citindu-i pe Valéry, Paulhan, Bachelard, Jean-Pierre Richard şi mai ales pe Roland Barthes şi Denis de Rougemont, Eugen Simion se ocupă de poeţii întemeietori – Văcăreştii, Cârlova, Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandresu, Bolintineanu, Alecsandri, Conachi, Pann. Unor autori consideraţi îndeobşte fără secrete li se surprinde *ambiguitatea discursului*, li se caută *figura* (retorică sau poetică), li se compune *peisajul* caracteristic. Pagini îngălbenite şi chiar prăfuite sunt trecute prin filtrul unor *„lecturi noi"*. „Dimineaţa" este în cartea lui Eugen Simion într-adevăr în primul rând a poeţilor. Ora exegezei e mai târzie. Decalajul şochează la început cititorul căruia criticul poate să-i pară prea „franţuzit" (*Dimineaţa poeţilor* urmează în chip firesc *Jurnalul parizian*) şi care se pot întreba dacă aceşti poeţi întemeietori ce nu sunt mari în sensul în care spunem că sunt mari Eminescu, Macedonski, Arghezi, Bacovia, Blaga vor fi în stare să suporte o investigaţie întreprinsă cu un asemenea echipament tehnic sofisticat. Cu atât mai mult cu cât uneori impresia e că într-adevăr se cheltuieşte prea multă subtilitate în raport cu un autor sau altul: „Sentimentul securităţii începe la Bolintineanu de la frontiera *plăcutului*, *dulcelui*, *dalbului*, *desfătării*, cu alte cuvinte: de la un anumit grad de

corupere a *matinalului*, *verguralului*, *suavităţii* etc. «A gusta dulcea bucurie», a bea «dulcea/ rouă de cereşti plăceri» şi, în genere, viaţa în acest *eden dulce* sugerează o întârziere în desfătare, o prelungire a plăcerii, o moleşire a gesturilor". La asemenea eventuale întrebări se poate însă răspunde şi (e de presupus că cititorul îşi va răspunde singur pe parcursul lecturii tocmai în acest sens) că un critic are dreptul de a aborda o cercetare *cu tot ceea ce ştie în acel moment despre literatură*. Iar despre literatură, despre poezie în special Eugen Simion ştie multe.

Printre criticii noştri importanţi de azi, *Dimineaţa poeţilor* este unul dintre cei mai familiarizaţi cu metodele noii critici franceze şi deci unul din cei mai în măsură să le aplice, nu mecanic (cum se întâmplă în cazul unor simpli cercetători), ci creator al fenomenului literar românesc. Pe de altă parte, cu tot apelul insistent la Roland Barthes să zicem (criticul cel mai citat în carte), principala „metodă" a lui Eugen Simion rămâne şi aici *talentul*. Se poate vorbi de aceea în legătură cu volumul de care ne ocupăm nu numai de „ora târzie" a exegezei, ci şi de *matinalitatea* ei, de „dimineaţa" prospeţimii impresiilor culese din recitirea unor texte vechi. În fine, ceea ce contează în critică sunt nu atât metodele, cât rezultatele. Iar rezultatele sunt în noua carte a lui Eugen Simion strălucite. Analize şi interpretări de o excepţională fineţe se concentrează adeseori în definiţii şi formule superbe, greu de uitat. „Bătrânii" poeziei noastre se animă şi întineresc în lectura în acelaşi timp inocentă şi „perversă" (savantă) a lui Eugen Simion. Ienăchiţă are „convingerea că naşterea poeziei coincide cu naşterea limbii care încearcă s-o exprime". „Tema lui este, nu mai încape vorbă, *facerea*, obsesia lui cea mai mare este formarea limbii poeticeşti". De aceea : „Scenariul erotic văcărescian (prinderea în laţ, starea de boală, imposibilitatea şi refuzul de a ieşi din cercul unei pasiuni nimicitoare) este şi un scenariu *scriptual*. Convenţia ocolului ascunde şi o nelinişte reală, putem spune tragică, în faţa limbajului anarhic. Imposibilitatea (sau refuzul) de a prinde, de a asuma obiectul este, într-un plan mai profund al aventurii, imposibilitatea de a stăpâni limba. Zbaterea în laţul iubirii este şi zbaterea în laţul gramaticii. Iată, dar, adevărata, reala dimensiune a suferinţei lui Ienăchiţă Văcărescu : un mare ideal şi conştiinţă că nu poate exprima pe de-a-ntregul. De aici în plan emoţional, pustiirea, jalea, complexul «amărâtă turturea», iar în plan stilistic : o strategie a ocolului, întoarcerea sistematică a oglinzii spre cealaltă faţă (întunecată) a obiectului".

Alecu Văcărescu nu mai are însă „complexul limbajului". Există la el, „mai mult decât la alţi poeţi de început, o perversitate a durerii în dragoste. Toate jurămintele sunt, evident, false, adevărată, sinceră nu este decât convenţia. Însă repetată, convenţia începe să capete consistenţă". Nicolae Văcărescu, „Spiritul auster şi chibzuit al familiei", pune „un prag" (ordinea firească, dragostea cu socoteală) în calea plăcerilor şi a anarhiei simţurilor. *Discursul* său a devenit preponderent moral. Figura lui lirică este *retragerea* şi legea morală pe care o recomandă e *cumin-ţenia* (temperanţa). Iancu „are deja psihologia unui poet profesionist" : „De la *versuri* Iancu trece la *Poezie*, adică la un proiect spiritual. Publică mai multe culegeri de poeme, devine, altfel zis, autor, este lăudat, laudă la rândul lui pe alţii, o generaţie întreagă îi recită cu evlavie versurile întristate". „El scoate, întâi, poezia din *iatac* şi-o aduce în *natură*", dar „Natura ajunge la el prin intermediul literaturii". Dacă „Ienăchiţă se luptă cu limba, Iancu se luptă cu convenţiile limbajului poetic. Figura lui poetică se defineşte printr-o exagerată *aglomerare* («grămădire») de noţiuni, printr-o citare în lanţ (...). Iancu este un *poet al juxtapunerii*, al obiectelor neaglutinate, fără putinţa de a forma o sinteză pentru că de regulă lucrurile intră în poezie sub forma clişeelor literare". „De lucruri, Cârlova se apropie totdeauna cu *milă*" ; la el „locul securizant (*valea tristă* şi euforizantă) este, în acelaşi timp, o sursă de nelinişte. Ea ocroteşte, dar nu vindecă".

În toate proiectele lui Heliade, „un spirit monstruos sincretic" – întemeietor între întemeietori, întemeietorul prin excelenţă –, există o „impacienţă şi o lăcomie a acumulării pe care nu le găsim şi la alţi autori din epocă" : „Modelul mare al poetului e Dumnezeu însuşi Creatorul", „Heliade este mai cu seamă un poet al grandiosului ordonat". „În imaginarul heliadesc există totdeauna un (...) deget mustrător, în mijlocul vârtejului se ridică, ameninţător, degetul pedagogului care nu vrea ca discursul său să bată prea mult câmpii, ca fantasmele să înăbuşe raţiunea." Imaginaţia sa este „în esenţă *aeriană* şi *ascensională*". „El se simte bine peste tot, căminul său este acolo unde se deschide o perspectivă mare, unde lucrurile se înmulţesc." „Figura esenţială a erosului heliadesc, este, în fond, *conjugalitatea*" : „În dragoste, ca şi în cultură, politică, Ion Heliade Rădulescu se simte un Părinte". Grigore Alexandrescu „este cel dintâi poet român care are pe de-a-ntregul o conştiinţă artizanală". El „pune *stilul* înaintea *talentului*. Trăind într-o epocă de întemeiere a poeziei, Grigore Alexandrescu n-are propriu-zis psihologia unui întemeietor. E doar un plivitor în lanurile limbii, un pălmaş harnic şi exigent, atent să nu calce măsura gramaticii, să afle

«cuvântul creştinesc» care exprimă mai lămurit ideea (...) A scrie bine este, în aceste condiţii, a scrie pe larg şi pe înţeles". În versurile lui „turnul simbolizează o evaziune, dar în trecut, o desprindere de concret spre a accede la o istorie grandioasă. Este simbolul unui zbor în amintire". Poetului îi este caracteristic „un spaţiu de refugiu şi de meditaţie incitantă, insecurizantă" : „Căci aceasta pare *a fi* particularitatea *spaţiului poetic* al lui Alexandrescu : loc de retragere, loc de provocare a istoriei, loc de incitaţie la rebeliune împotriva prezentului, loc, în fine, în care meditaţia, reveria nu liniştesc spiritul, ci îi sporesc melancoliile, incertitudinile". „Cu productivul, inegalul D. Bolintineanu, poezia română se deplasează spre *sud*, spre zona orientalo-mediteraneană, acolo unde se amestecă miturile" (cu toate acestea poetul va „ţine departe poezia lui sudică de orice mitologie"). În versurile sale natura bosforiană este „în egală măsură incitantă şi sedativă". „*Linguşirea* este arma lui Bolintineanu" în relaţiile cu obiectele : „Nu umilinţa, nu penetraţia, nu efortul de cuprindere filozofică, nu veracitatea, ci *linguşirea* obiectelor, atribuirea excesivă de calităţi, cultivarea, îndeosebi, a formelor sublime. A face un obiect să strălucească, indiferent de natura lui, printr-o perfidă exagerare a virtuţilor suprafeţei, iată strategia lui Bolintineanu". „Spirit al suprafeţelor strălucitoare, poet al spuselor fosforescente, al peisajelor odorante", Bolintineanu n-are însă „acces la mitologia interioară a spaţiului".

La Vasile Alecsandri literatura devine „o preocupare numai în sezonul hibernării". „Scrisul se prefigurează, astfel, ca o libertate într-un spaţiu de recluziune, o plăcere într-un refugiu silit" ; „Alecsandri notează *starea de a face poezie* şi elementele exterioare ce contribuie la realizarea ei. El constituie atmosfera cabinetului cum un pictor îşi desenează atelierul" ; adevăratul spaţiu de securitate în imaginarul alecsandrian este *lunca* : „*Lunca este în lumea materiei ceea ce este cabinetul în* existenţa frigurosului, comodului Alecsandri : un spaţiu privilegiat". „Alecsandri nu se simte (...) decât într-un spaţiu mărginit. Tabloul trebuie să aibă o ramă, peisajul un contur." „*Sania uşoară* are un statut dublu : este un *vehicul* agreabil, comod şi, totodată, un *cuib*, un mic spaţiu intim, ocrotitor (...). Acest cuib de iarnă reprezintă o intimitate mobilă, euforizantă. Sania uşoară asigură legătura dintre cele două spaţii ale pastelurilor. Este agentul a două dorinţe, a două reverii : satisface voinţa de comoditate (securitate) a poetului şi satisface, în acelaşi timp, nevoia de evaziune. În pustietatea, neclintirea iernii, *sania* este un semn al migraţiei reconfortante." Poetul năzuieşte la starea de „comodă beatitudine". „Cu el poezia română atinge un nivel de stabilitate. Spaimele începătorului au dispărut. Alecsandri are într-un grad considerabil psihologia scriitorului profesionist." Conachi, „cel mai complex şi mai profund poet erotic de până la Eminescu", exprimă mai limpede decât oricine marea „obedienţă a poeziei faţă de eros" la poeţii întemeietori. „Se plânge mereu de focul ce îl arde, dar nu scrie decât când vâlvătăile focului sunt mai mari şi chinurile mai adânci." „Judecând cu miturile propuse de Denis de Rougemont, Conachi este un Don Juan care se ia drept un Tristan." Un Don Juan care „leapădă la porţile Orientului teribila lui insolenţă. Nu i-ar sluji la nimic. Pentru a câştiga, el trebuie să se identifice cu un Tristan năpăstuit". Conachi instaurează „tirania *ochilor* în poezia română" şi creează „o întreagă mitologie a suspinului" („Lângă suspin, se află, tovarăş nedespărţit, *oftatul*").

Cu Anton Pann apare „critica erosului" : „Într-o epocă în care femeia este divinizată, iar poezia erotică domină producţia literară, Pann introduce critica erosului". „Pann face parte şi el din familia poeţilor întemeietori, dar în linie morală" ; este „cel dintâi care aduce în literatură imaginea unei conjugalităţi degradante : *Nevasta rea* este obsesia lui, apropiindu-se în această privinţă de Creangă".

Remarcabile sunt şi generalizările, concluziile eseului : „După 1840 tipul femeii cochete circulă mai des prin poezie. Heliade se dezlănţuie împotriva ei într-un pamflet. C.A. Rosetti scrie, în 1839, o romanţă : *A cui e vina ?* în care misoginismul e mai discret. El face o filozofie a fatalităţii sexului, scuzând inconsecvenţa femeii". Însă - constată cu evidentă plăcere autorul - poetul român „este, de regulă, ginofil, momentele de «mistificaţie erotică» (numite astfel de G. Călinescu) sunt puţine şi neesenţiale. Numai poeţii erotici mari, ca Eminescu, găsesc uneori accente mai convingătoare în negaţia femeii corupte". Sau „Retorica noastră curtenitoare este pur profană. N-am observat un poem în care *ibovnica slăvită* să fie confundată cu Fecioara". „Adevărul este - observă în alt loc Eugen Simion - că toţi poeţii din epocă scriu şi mai multe genuri, că trecerea de la elegie la satiră este un fenomen curent. *Dualitatea* nu-i un simplu fenomen stilistic (specific fazei culturale a literaturii), dualitate exprimă disponibilităţile spiritului întemeietor".

Ideea principală, mereu reluată şi explicitată, a cărţii e că „naşterea conştiinţei lirice coincide cu naşterea conştiinţei erotice" („*Arta de a iubi* a creat, dar, *o artă de a scrie*") : „Naşterea conştiinţei lirice este

determinată, la *cei mai mulţi* (s.n.) dintre poeţii de la începutul secolului al XIX-lea, de apariţia conştiinţei gotice. Hotărârea de a scrie versuri este luată sub presiunea unui mare chin interior. Oamenii care, altfel, şi-ar fi văzut de treabă se apucă să compună poeme sub puterea unei pasiuni ce nu mai poate fi tăinuită". Citind din Ioan Cantacuzino versurile „Limba noastră prea puţină – Nu-i a nimănui proastă vină/ Căci învaţă rău cuvântul/ În pârlejul ce dă gândul", Eugen Simion îşi afirmă „încă o dată" ideea călăuzitoare: „*Pârlejul* constituie pentru epoca care o studiem erosul. El provoacă spiritul să descopere gramatica şi retorica, să creeze un limbaj şi, *încă o dată* (s.n.), să întemeieze poezia". Cupidon face într-adevăr din Conachi (cazul cel mai evident) un închinător al Muzelor. Maliţiosul zeu nu mai are însă aceeaşi putere asupra lui Heliade cuprins de un „nesaţiu" mai amplu, „sfânt". Eugen Simion nu omite să sublinieze acest lucru: „Limpede, hotărât este la Heliade sentimentul *datoriei*", citând apoi din autorul *Sburătorului* această splendidă frază: „iată dar că adevărata lieratură a unei naţiuni este adevărata ei politică". O altă idee importantă, deşi mai mult subînţeleasă, a cărţii e că naşterea poeziei româneşti moderne nu poate fi explicată decât în cadrul altor culturi europene, în primul rând al celor occidentale. Poeţii întemeietori au practicat cu râvnă (chiar dacă fără s-o ştie) sincronismul, preluând modele, convenţii, clişee şi totodată luptând împotriva lor. *Dimineaţa poeţilor* este, dacă nu cea mai importantă, în orice caz cea mai inspirată carte a lui Eugen Simion, critic la care luxurianţa călinesciană a expresiei (paradis de metafore, cu unele inevitabile excese: „Lucrurile intră în poem purtate de o caleaşcă a sublimului" sau: „Marea devine, astfel, la Bolintineanu o metaforă-cadru, o metaforă-matrice, spaţiul imaginar în care extazul şi moartea stau în aceeaşi barcă") nu exclude detaşarea, echilibrul, claritatea – de sorginte lovinesciană.

O carte (atribute rare în critică!) luminoasă, caldă, solară, am spune „sudică", scrisă cu plăcere, cu poftă – fără îndoială una din cele mai frumoase cărţi apărute la noi de la *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu.

Dimineaţa poeţilor îmi confirmă o convingere pe care o nutresc de mai multă vreme cu privire la faptul că la noi critica a fost şi este într-un mod deosebit complementară literaturii. Ce vrem să spunem prin aceasta? Să observăm mai întâi că, încă de la început, criticii noştri s-au simţit solidari cu scriitorii în efortul acestora de a întemeia o literatură

modernă. Solidari până la a face ei înşişi literatură făcând critică. Astfel, Maiorescu ne-a dat nu numai un model de critică, ci şi un model de frază. Una dintre explicaţiile tipului de critică *artistă*, atât de răspândit la noi, trebuie căutată în dorinţa (conştientă sau nu) a criticilor de a sprijini literatura nu numai „din afară" (ca critici), ci şi dinlăuntru (ca scriitori), prin creaţie propriu-zisă. Critica mai sprijină însă literatura şi altfel. Din cel mai profund sau mai original studiu despre autorul lui *Hamlet* nu rezultă un Shakespeare *mai mare* decât în lectura unui cititor cultivat (ci doar un Shakespeare mai *explicat*, mai bine *înţeles*, ceea ce este însă cu totul altceva!). Cu excepţia unor mari vârfuri ale literaturii noastre, precum Eminescu sau Caragiale, scriitorul român iese însă de regulă cu o altă statură din cărţile ce i se consacră. Între un autor, ca să spunem astfel, în stare pură şi acelaşi autor „tratat" critic există de cele mai multe ori o diferenţă în favoarea ultimului. Un scriitor *comentat* este la noi de obicei *mai mare* decât un scriitor *citit*. Exegeza devine în asemenea condiţii o baie miraculoasă nu numai de întinerire, ci şi de creştere. Acest „miracol" literatura română îl datorează criticii, a cărei forţă e de fapt în avantajul scriitorilor. Câţi dintre aceştia nu şi-au asigurat supravieţuirea şi chiar o posteritate comodă doar pentru că au fost îmbarcaţi pe acea somptuoasă arcă a lui Noe care este *Istoria* lui G. Călinescu! Nici unul din cei 11 poeţi de care se ocupă Eugen Simion (într-un *eseu* dedicat poeţilor *întemeietori* e de înţeles că problema valorii estetice nu-l preocupă în primul rând pe autor) nu este, după cum am mai spus, mare şi dintre ei, după părerea mea, doar doi (Alecsandri – parţial Anton Pann) mai sunt *citiţi* astăzi (nu de profesori sau istorici literari), ci de *cititori*. Studiul lui Eugen Simion îi metamorfozează însă pe toţi. *Dimineaţa poeţilor* îmbracă în aur statuile acestor întemeietori.

Valeriu Cristea